



LES

SAN GALLO

ARCHITECTES

PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS

ROME



Héliogr. Braun Clément & Cie

LOGGIA DE LA VILLA MADAME

RAPHAËL _ ANT. DA SAN GALLO _ JULES ROMAIN _ JEAN D'UDINE

D'après une aquarelle de Mr Gust. Clausse



LES

SAN GALLO

ARCHITECTES
PEINTRES, SCULPTEURS, MÉDAILLEURS
XVe ET XVIe SIÈCLES

PAR

GUSTAVE CLAUSSE
ARCHITECTE
Membre des Académies des Beaux-Arts de Rome (Saint-Luc)
et de Florence

TOME SECOND

ANTONIO DA SAN GALLO (Le Jeune)



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, 28

M D CCCC I

LES SAN GALLO

XVe ET XVIe SIÈCLES

ÉTAT DE LA VILLE DE ROME

ET DE

LA SOCIÉTÉ ROMAINE

AU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

JULES II — LÉON X — CLÉMENT VII

Avant d'entreprendre une étude complète de la vie et des œuvres d'un artiste aussi illustre qu'Antonio da San Gallo le jeune, il est indispensable de rechercher à quelle phase du grand mouvement général il va prendre part, au milieu de quelles influences supérieures cet astre nouveau va évoluer et tracer son orbite dans le firmament où brillent déjà tant de planètes étincelantes, quelle action enfin le milieu dans lequel il va vivre pourra exercer sur l'épanouissement de ses facultés et

l'éclosion de son génie. Pendant quarante et un ans, Antonio da San Gallo n'a pour ainsi dire jamais cessé d'habiter Rome ; c'est donc Rome qu'il faut interroger et lui demander les causes fondamentales ou accidentelles qui ont porté l'architecte florentin, au degré d'illustration et de gloire auquel nous le verrons parvenir.

Ayant été, comme il le dit lui-même, au service de tous les papes depuis Jules II jusqu'à Paul III, il est nécessaire de savoir ce qu'était la ville de Rome sous le règne de ces pontifes, dans quel état les édiles et les architectes de la fin du xve siècle l'avaient laissée à leurs successeurs, quelles transformations ceux-ci y ont opéré, et de quels personnages était composée cette société romaine qui vivait, agissait, pensait et créait des chefs-d'œuvre sous la haute présidence et l'influence directe des Jules II, des Léon X, des Clément VII et des Paul III.

Le xvie siècle s'ouvre à Rome sous le règne d'un pape d'une puissante valeur, d'un homme d'une rude énergie, capable de lui imprimer un mouvement ascensionnel qui en fera le siècle le plus important de l'histoire moderne en Italie.

Jules II aimait les arts, non pas comme un enthousiaste des belles choses, un dilettante comme le fut Léon X, mais comme un prince désireux de faire vite et grand, voulant donner à son règne, par

la reconstruction de Saint-Pierre, une auréole de triomphe. Il avait hérité de son oncle cette fièvre de bâtir propre à tous les della Rovere; aussi, continua-t-il l'œuvre commencée par Sixte IV, poursuivie par Innocent VIII et par Alexandre VI. Il voulut achever la transformation de Rome, et déploya dans ce but toute l'activité qui le dévorait, mais ne put y parvenir, bien qu'on lui doive l'élargissement de beaucoup de rues, le percement de la via Giulia, de celles de Saint-Celse et de la Lungara, travaux importants exécutés d'après un plan méthodique que lui avait tracé Bramante.

Jules II avait en outre fait abattre la vieille église de Saint-Celse pour en élever une nouvelle et commencer la *Zecca,* le palais *de Banchi pontificale* où, dans l'année 1508, on frappa pour la première fois les pièces d'argent appelées *Giuli*; son argentier Agostino Chigi avait sa maison de banque dans le voisinage. La grande voie de la Lungara longeait le Tibre jusqu'à *Ripa Grande* passant à travers le quartier du Transtévère; voie peu habitée, à l'extrémité de laquelle les Rarii et le cardinal Farnèse possédaient des maisons de campagne. Chigi trouva facilement à y acquérir, en 1509, les terrains nécessaires à la construction de sa belle villa appelée plus tard « la Farnésine » lorsqu'après la ruine du célèbre banquier elle fut achetée par Alexandre Farnèse; Baltazar Peruzzi en avait été l'architecte, et c'est à l'édification de cette luxueuse demeure qu'il dut l'origine de sa réputation.

Bramante, arrivé à Rome pendant les dernières années du pontificat d'Alexandre VI, avait été peu employé par ce pape, mais il eut pour client ses neveux les cardinaux Caraffa, Castelli et Rario qui lui confièrent la construction de leurs palais et de leurs églises : La Chancellerie, Saint-Lorenzo in Damaso, le palais Cortellesi, le couvent de Santa Maria della Pace furent à cette époque ses principales œuvres. Entré au service de Jules II, cette situation changea complètement, et Bramante devint bientôt l'architecte indispensable, le grand ordonnateur de toutes choses, le grand exécutant : voies nouvelles, quartiers nouveaux, palais du Vatican, basilique de Saint-Pierre, galeries du Belvédère, tout lui est confié, il suffit à tout, lui seul peut comprendre les vastes projets du pape et apporter à leur réalisation une activité à peine satisfaisante.

En venant habiter le Vatican, Jules II n'avait pas voulu se séparer des belles statues antiques dont il avait orné le palais des Saints-Apôtres lorsqu'il était cardinal de Saint-Pierre-aux-Liens ; il fit placer la fameuse statue d'Apollon sur un piédestal de marbre à gauche de la porte d'entrée des jardins du Belvédère, auprès du groupe du Laocoon ; la statue de l'empereur Commode, trouvée au Campo dei Fiori, le torse d'Hercule, découvert auprès du palais Pio, ainsi que la plus grande partie de ses collections et de ses tapisseries vinrent orner le palais lui-même. Jules II n'était peut-être pas, comme quelques-uns de ses contemporains,

un collectionneur enthousiaste, mais telle était la mode parmi les grands seigneurs, le pape devait s'y conformer.

Il faut le reconnaître et le proclamer à la louange de Jules II; tout occupé qu'il était des graves questions politiques qui agitaient alors l'Italie, tout ardent qu'il fût à se lancer dans la lutte et à changer son rôle de pontife pacificateur en celui de prince d'État et de général d'armée, il sut non seulement s'entourer d'artistes, de poètes et de littérateurs, mais il inspira le même zèle à tous les membres du sacré collège. Parmi les principaux, il faut compter Dominique Raphaël Rario qui déployait une pompe vraiment royale et marchait dans Rome accompagné de quatre cents chevaliers; bien que vivant au milieu des parasites et des flatteurs dont il était entouré, il avait su distinguer et protéger le Perugin, Baltazar Peruzzi et Bramante avec lequel il avait fondé le palais de la Chancellerie, au prix, il est vrai, de la destruction de l'arc de Gordien dont il employa les matériaux. En même temps, le vénitien Dominique Grimani réunissait dans le vaste palais de la place Saint-Marc une bibliothèque et un musée pour remplacer les superbes collections dispersées après la mort du pape Paul II; Jean de Médicis recherchait aussi les manuscrits et les marbres antiques; Hippolyte d'Este était grand amateur de belles tapisseries.

A la suite des cardinaux, il y avait ce que l'on appelait la Curie romaine, comprenant toutes les charges et

fonctions ecclésiastiques nécessitées par l'immense développement de la puissance pontificale. Il s'y trouvait un grand nombre de futurs cardinaux tels que Bibiena, Bembo, Inghirami, Goritz, Baltazar Turini, tous amis de Raphaël, tous enthousiastes des œuvres de la Renaissance. Bibiena, ancien secrétaire de Laurent le Magnifique, avait puisé auprès d'un tel maître la science et le goût des belles choses; Inghirami était une connaissance intime de la famille San Gallo, et ces deux hautes protections ne devaient pas manquer à Antonio. Baltazar Turini était également florentin, né à Pescia en Toscane; la villa qu'il se fit construire sur le Janicule par Jules Romain existe encore, elle porte le nom de villa Lente.

Ajoutez à cette cour ecclésiastique les nombreux ambassadeurs accrédités auprès du pape, les capitaines qui commandaient ses gardes et ses troupes, les représentants des quelques rares familles romaines ayant conservé, avec leur principauté, une situation prépondérante, puis les étrangers de distinction attirés auprès du pontife par des intérêts divers, et vous pourrez vous rendre compte de l'étonnant prestige qui environnait le pape, de l'immense attraction que la cour pontificale exerçait sur tout ce qui pouvait prétendre à faire partie du monde des lettres, des arts et des sciences.

Au milieu de tous ces cardinaux, de ces princes, de ces seigneurs, de ces poètes et de ces artistes, brillaient encore quelques femmes remarquables par leur intelli-

gence ou leur beauté. A leur tête marchaient Eléonore Gonzague, l'épouse du fier et fougueux François Marie della Rovere: la mère de François, la duchesse Jeanne della Rovère qui mourut à Rome en 1514; la marquise Isabelle de Mantoue, l'amie dévouée et la protectrice des plus célèbres artistes.

Les artistes eux-mêmes, peintres, sculpteurs, architectes tenaient un rang distingué dans cette société d'élite dont ils étaient dignes de faire partie par leurs talents et par l'influence considérable qu'ils exerçaient autour d'eux. Mais, devenus bientôt nombreux sur les bords du Tibre, la division ne tarda pas à se mettre dans leurs rangs et ils se formèrent en plusieurs écoles: les Florentins, les Siennois et les Ombriens d'un côté, les Lombards de l'autre.

A la suite de Bramante, de Raphaël et de Michel-Ange, les plus illustres de tous, les véritables chefs, s'étaient rangé Baltazar Peruzzi, les deux Sansovino, les frères Giuliano et Antonio da San Gallo, l'architecte moine Fra Giocondo, et les peintres Fra Bartolomeo, Sodoma, Luca Signorelli, Sebastiano del Piombo. Léonard de Vinci ne pouvait manquer à cette assemblée de génies, il arriva à Rome immédiatement après la mort de Jules II, en compagnie de Julien de Médicis, frère du nouveau pape, et suivi de ses élèves Beltrafio, Melzi, Lorenzo, Fanfaia et Salai; toute cette troupe fut logée au Vatican.

L'élévation de Léon X au suprême pontificat

déchaîna sur la société romaine un vent de folie auquel tout le monde parut devoir céder ; l'élégance payenne prit franchement le dessus sur l'idéalisme chrétien, et cela avec une telle violence que, dès son premier pas dans Rome, le pape s'avança au milieu d'une pompe et de manifestations dignes du triomphe d'un empereur romain plutôt que de la marche du successeur de saint Pierre allant occuper la chaire apostolique. Léon X se rendit donc avec toute sa cour au Vatican ; tous les artistes présents à Rome tinrent à honneur de s'employer à rehausser l'éclat de la fête ; les façades des maisons furent tapissées d'emblèmes et d'inscriptions, de tableaux et de statues rappelant les plus beaux souvenirs de l'antiquité payenne : Ganymède, Apollon, Bacchus, Vénus, non seulement tous les dieux de l'Olympe, mais les héros, les empereurs s'y trouvaient représentés à côté du Christ, de la Vierge et des saints ; les arcs de triomphe élevés en grand nombre étaient merveilleusement décorés, surtout ceux qu'avaient fait dresser les della Valle et le sénateur Evangelista de Rossi ; Agostino Chigi s'était signalé par une magnificence qui les surpassait tous.

Seul, l'arc que les Florentins avaient dressé dans leur quartier, auprès de la via Giula, était orné d'emblèmes chrétiens : on y voyait représenté, à côté des Sybilles, les Apôtres avec cette inscription « *A papa Leon X messo del cielo, i suoi contervenai e concitadini, ossequiosi alla grandessa del suo nome* ». Léon X arriva

ainsi au Latran, et, par d'autres voies couvertes de fleurs, tendues des plus riches tapisseries, passant sous d'autres arcs de triomphe, revint au château Saint-Ange où il devait passer la nuit. Et toute cette pompe dans ses moindres détails, ce « *possesso* » comme on nommait cette prise de possession du pouvoir, avait été ordonnée dans tous ses détails par le pape lui-même, enfermé pendant plusieurs jours en conférence secrète avec Paride, son maître des cérémonies. Jamais Rome n'avait été témoin d'un tel spectacle [1].

Deux mois après, la fête recommence à propos de l'arrivée à Rome de Julien de Médicis, frère du pape; si l'on ajoute à cela les fêtes régulières, devenues plus pompeuses, la fête annuelle de la place Navone où dix-huit chars portaient des emblèmes de toutes sortes, et les réjouissances du carnaval, on imagine facilement que le pauvre peuple romain, se croyant revenu au temps des Césars, admirait comme autrefois ces merveilleux spectacles, mais, moins heureux, attendait vainement dans sa misère le pain qui devait le nourrir.

Auprès de Léon X, étaient accourus une foule de parents, d'amis et d'anciens clients; il dilapidait le trésor pontifical à leur profit à tel point que l'historien Gregorovius, un peu partial il est vrai, peut écrire :

1. La description de cette procession se trouve dans : *Cancellieri*, Rome, 1802. *De possessu*, rédigée d'après les notes de Paride et de Penni, intitulées : *Croniche delle pompe fatte in Roma per la creazione e incorazione di P. Leone X*, imprimées à Rome en 1513, par Silber. — Fabroni l'a décrite aussi dans la *Vita Leonis X*, Pise, 1797.

« *inverso Roma potera apellarsi citta toscana*[1] » : c'étaient les Pucci, les Tornabuoni, les Gaddi, les Acciajuoli, les Salviati, les Ridolfi, les Rossi, les Accolti, les Strozzi, les Rucellai ; Hippolyte, le fils de Julien, frère du pape, était élevé au Vatican ; dans la ville, habitaient Maddalena, sa sœur, épouse de François Cibo ; leur fils, le cardinal Innocent Cibo, demeurait au Vatican ; madonna Clarice, la sœur de Laurent duc d'Urbin, femme de Philippe Strozzi, occupait un palais dans la ville ; Jacques Salviati avait épousé Lucrezia, autre sœur de Léon X, et leur fils était cardinal ; la dernière sœur du pape, Contessina, mariée à Pierre Ridolfi et mère du cardinal Nicolo, était morte en 1515.

On l'a répété mille fois, Léon X répandait l'or à pleines mains sans calculer ses ressources, car à son avènement le trésor pontifical était vide. Aussi, fallut-il avoir recours bientôt aux moyens extrêmes pour subvenir à toutes ces dépenses : création de nouveaux cardinaux, de nouveaux offices, vente de bénéfices, institution de l'ordre des chevaliers de Saint-Pierre, et, au plus détestable de tous, à la vente des indulgences. La mort prématurée du pape ruina en partie tous les grands banquiers de Rome et de Florence, ainsi que beaucoup de ses familiers, tous lui ayant avancé des sommes considérables sous sa garantie personnelle.

1. Ferd. Gregorovius, *Storia della citta di Roma*, 1875, *Venezia*.

Mais Léon X avait acheté à ce prix la gloire de présider à la plus belle époque de la Renaissance italienne. Philosophie, sciences, découvertes, beaux-arts, poésie, toutes les transformations de l'esprit humain prirent sous sa vigoureuse impulsion un nouvel et grandiose essor, car il avait environné son trône pontifical des plus brillants représentants de la poésie, de l'éloquence, de la musique, de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.

A son imitation, la Curie romaine tout entière, c'est-à-dire tous ceux qui, sous le manteau ecclésiastique jouissaient de quelques bénéfices, secrétaires apostoliques, chanoines, évêques, tels que Bembo, Sadolet, Giberti, Paul Jove, dépensaient sans compter, menaient une existence fastueuse avec tous les raffinements de luxe, de bien-être et de plaisir que peuvent procurer la culture des lettres et le goût des arts; et cependant c'est parmi ces clercs que la société romaine recrutait ses plus brillants caractères. L'aristocratie à laquelle Sixte IV et les Borgia avaient porté des coups funestes servait dans les armées, aussi bien celles du pape que celles de l'empereur, aussi bien en Espagne qu'en France; quelques-uns, et les Massimi entre autres, vivaient à Rome dans leurs palais nouvellement reconstruits, mais aucun ne s'est acquis la réputation d'un Mescène, et n'a marché à la tête du mouvement intellectuel qui emportait le siècle. Quant à l'aristocratie d'argent, représentée par quelques étrangers comme les

Fugger et les Chigi, elle protégeait les arts par simple esprit de magnificence.

Mais c'est surtout parmi les cardinaux qu'il faut chercher les principaux promoteurs de cette grande évolution. Entraînés par leur sentiment personnel, peut-être par le simple désir d'imiter le pape, ils encourageaient les lettres ou les arts et présidaient un groupe nombreux dont l'ensemble formait l'élite de cette curieuse société romaine. Rario, le doyen du sacré Collège, revêtu de la pourpre depuis plus de quarante ans, menait, nous l'avons vu, un train vraiment royal, Grimani, Bibiena, Jules de Médicis, Caraffa, Farnèse ne lui cédaient en rien ; tous avaient une nombreuse clientèle semblable à celle des patriciens de l'ancienne Rome dont on cherchait à faire renaître l'existence ; et, suivant l'inclination propre à chacun d'eux, cette clientèle était formée tantôt par des poètes ou des lettrés, tantôt par des artistes. Les principaux centres de réunion artistique se trouvaient auprès des Chigi, des Altoviti, des Castiglione, des Alberto Pio, des Baltazar Turini en attendant que quelques artistes eux-mêmes s'érigeassent en Mécènes, et vécussent dans leur palais entourés d'amis et de clients. Existence pleine de périls pour l'art, à laquelle l'illustre peintre d'Urbin ne put résister longtemps, que Bramante ne put soutenir que grâce au dévouement de ses élèves, et qui fut cause de la mort prématurée d'Antonio da San Gallo.

Cette cour de cardinaux, de prêtres, de savants, de

philosophes et d'artistes réunie autour du pape, cette société romaine si policée, si éclairée se faisait remarquer par une étrange aberration d'esprit. Sous Jules II, quelques femmes supérieures par leur intelligence et par leur haute situation apportaient le charme de leur personnalité à ce qu'avait de trop rigide et d'austère l'entourage d'un pontife voué aux grandes affaires, à une politique difficile, aux immenses entreprises. Avec Léon X, cette société, dans laquelle dominait cependant l'élément ecclésiastique, afin de ne pas faillir au sentiment qui l'entraînait à imiter tout ce qui s'était fait à Athènes au temps de Périclès, avait adopté la suprématie intellectuelle des courtisanes. Celles-ci, choisies, admises, adulées par une foule d'adorateurs, exerçaient un véritable empire ; poètes elles-mêmes, musiciennes, savantes, elles régnaient par l'esprit, par l'intelligence et par la beauté. Et cependant, à l'avènement de Léon X, Vittoria Colonna avait vingt-trois ans ; l'illustre et fidèle épouse de Pescaire pouvait prétendre à tous les triomphes, belle autant que pas une, poète inspirée de la religion, de l'amour, de l'amitié, de la fidélité, elle ne sut toucher que le solitaire Michel-Ange dont elle conquit à jamais l'admiration et la respectueuse tendresse [1].

L'académie romaine se recrutait parmi les esprits

1. Vittoria Colonna était née à Marino en 1490, fille de Fabrice Colonna, elle épousa François d'Avalos, marquis de Pescara, général de Charles-Quint et mourut à Rome en 1547.

les plus éminents de l'époque : Bembo, Sadolet, Tebaldeo, Castiglione, Inghirami en faisaient partie ainsi qu'Angelo Colocci di Jesi, le secrétaire intime de Léon X ; et tous ces hommes se réunissaient en des banquets chez ceux d'entre eux qui pouvaient leur offrir l'hospitalité la plus somptueuse. C'était entre ces prélats lettrés une lutte à qui posséderait la plus nombreuse collection de manuscrits rares, (Grimani, mort en 1524, en avait laissé huit mille); et au-dessus de toutes ces bibliothèques privées il fallait placer celle du Vatican confiée aux soins du docte Inghirami, car Léon X était peut-être encore plus épris de littérature et de poésie que de musique et d'art.

Pendant ce temps, Raphaël travaillait au Vatican. Dès l'année 1514 il avait achevé la chambre d'Héliodore en peignant l'*Emprisonnement de saint Pierre* et la *Légende d'Attila* ; en 1517, il terminait l'*Incendie du Bourg* ; à cette même époque Jean d'Udine décorait les Loges de Bramante d'arabesques et de stucs délicats. Raphaël mourut le 6 avril 1520, et l'on peut dire que le génie de la peinture abandonna Rome pour s'enfuir à Florence, à Venise et à Parme. Il laissait cependant, comme représentants de son école, de nombreux disciples, dont les noms devinrent bientôt célèbres : ils s'appelaient Timoteo Viti d'Urbin, Garofalo, Bagnacavallo, Gianfrancesco, Peruci, Perino del Vaga, Jean d'Udine, Polidore de Caravage et le graveur Marcantonio. Le préféré du maître était Giulio Pippi, artiste sou-

vent inégal, mais d'une étonnante fécondité, surnommé « le Romain » pour marquer que seul d'entre tous il pouvait prétendre à une origine romaine.

Tandis que Raphaël triomphait à Rome et que son influence se faisait sentir aussi bien en architecture qu'en peinture, Michel-Ange vivait solitaire à Florence, attendant les marbres destinés à la façade de l'église Saint-Laurent et aux tombeaux des Médicis, et c'était à Lorenzetto et au Sansovino que le pape s'adressait pour exécuter ses travaux de sculpture. Toutefois, cet art était peu en faveur si on le compare à la peinture, et aux arts somptuaires tels que la gravure, la broderie, la tapisserie et l'orfèvrerie surtout, qui, pour satisfaire aux besoins de cette société luxueuse, avait pris une importance jusque-là ignorée ; l'orfèvre le plus célèbre était Caradosso Foppa, prédécesseur de Benvenuto Cellini ; leur corporation, alors nombreuse et riche, avait pu élever dans le nouveau quartier de la via Giulia une église dédiée à sant Eligio (saint Éloy), leur patron.

Le règne de Léon X, si éblouissant, si rempli de merveilleuses productions artistiques, ne donna naissance à aucune grande manifestation architecturale de la part du souverain pontife. Ce pape épicurien aimait les jouissances immédiates, favorisait les arts qui les procuraient, mais l'architecture ne pouvait répondre pour lui qu'à des pensées d'avenir, et il n'avait pas le temps de s'en préoccuper. Aussi la grande restauration de Saint-Pierre fut-elle à peu près abandonnée pendant

toute la durée de son pontificat. Cependant, alors qu'il n'était encore que cardinal, Jean de Médicis avait fait faire des travaux importants à l'ancienne église de S. M. in Dominica sur le Cœlius, dont Raphaël, dit-on, avait dessiné le portique ; devenu pape, l'amour de ses compatriotes l'avait entraîné à reconstruire l'église de San Giovanni dei Fiorentini, et c'est là tout ce que l'on peut compter à l'actif de Léon X[1].

Mais les particuliers se chargèrent d'occuper les architectes en leur faisant édifier de somptueuses demeures. De tous ces palais, le plus important fut celui que le cardinal Alexandre Farnèse éleva par les soins d'Antonio da San Gallo sur le Campo dei Fiori ; à côté, le palais Regis et plusieurs autres étaient dus au même architecte. Non loin de là, les Massimi s'adressaient à Baltazar Peruzzi pour édifier les deux palais qui portent encore leur nom ; Sansovino construisait le palais Nicolini pour le florentin Gaddi, son protecteur, qui désirait y installer une banque. Le palais Cafarelli, dont Charles-Quint faisait sa résidence pendant ses séjours à Rome, a été attribué par Vasari à Lorenzetto, c'est une erreur, il est constant que Raphaël a été, sinon l'architecte, du moins le dessinateur du palais Cafarelli ainsi que de plusieurs autres de moindre importance mais de style vraiment classique, qui se détachent encore dans Rome et se font remar-

1. Sous Jules II, la colonie florentine avait fondé une autre église dédiée à saint Jean-Baptiste de la Miséricorde avec un hôpital (Albertini, p. 82).

quer au milieu des constructions plus modernes. C'est encore à Raphaël, devenu par la volonté du pape architecte en chef de Saint-Pierre, que s'adressa, en 1518, le cardinal Stoppani pour l'édification de son grand palais, tandis que Raphaël lui-même avait prié Bramante de lui en construire un dans le Borgo-Nuovo; palais démoli du reste pour faire place à la colonnade du Bernin. Citons encore le palais Cicciaporci, dont Jules Romain fut l'architecte en 1521, ainsi que le palais Censi sur la place sant Eustachio; et n'oublions pas le palais Lante, un des plus remarquables de Rome, que Sansovino aurait construit d'après les plans et les dessins de Bramante. Nous ne poursuivrons pas cette énumération dans la crainte de la rendre fastidieuse; la nouvelle ville comprenant le Borgo, le campo dei Fiori et le campo di Marte, quartiers percés de larges voies, se hérissait véritablement de constructions, presque toutes superbes, avec des facades sculptées ou peintes à fresque comme la maison du notaire Sander près de S. M. del'Anima et celle de Francesco Buzio décorée par Baltazar Peruzzi des portraits de tous les cardinaux vivants à cette époque.

Dans Rome ou aux alentours, il s'élevait un nombre incalculable de villas : sur le Palatin, celles des Capranica, et des Mattei; sur le Janicule, la villa Lante que Jules Romain construisit en 1524, pour son ami Baltazar Turini; plus loin, sur les pentes du *Monte Mario* le cardinal Jules de Médicis jetait les fondations

de la célèbre villa Madame, merveilleuse demeure à laquelle Raphaël, Antonio da San Gallo, et Jean d'Udine ont travaillé mais qui malheureusement n'a pu être terminée. Léon X habitait fréquemment la Magliana, villa située sur les bords du Tibre, il en avait fait son séjour de prédilection, s'y livrait avec passion à la chasse, son plaisir favori, et y réunissait beaucoup d'amis; il l'avait considérablement embelli, l'avait pourvu d'un aqueduc et d'une chapelle peinte par Raphaël. C'était un engouement universel; c'était à qui posséderait une maison de campagne, décorée de belles peintures et ornée de marbres anciens: il la fallait située dans un endroit riant et découvert où le propriétaire pourrait se tenir à l'écart et, entouré de quelques amis, vivre loin des rumeurs et du tumulte de Rome. Rien du reste n'était nouveau dans l'existence de ces fastueux romains; ce qu'ils faisaient, leurs ancêtres du temps d'Auguste et des Césars l'avaient pratiqué, les villas somptueuses de Tusculum et de Tivoli où Cicéron et Horace se livraient à la littérature et à la poésie sous des bosquets ombreux au bord de fontaines jaillissantes, leur servaient de modèles.

L'aspect de Rome était étrange, les magnifiques palais dont nous venons de parler élevaient leur riche façade sur des rues dont le parcours était interrompu par des terrains vagues ou par quelque agglomération de vieilles maisons du moyen âge. Les couvents, très nombreux dans la ville, entourés de murs, avec des

enceintes d'une grande étendue occupaient de tous côtés des parties importantes du territoire urbain ; tels sont encore certains quartiers de la Rome actuelle, tel est encore le sommet du Cœlius et les environs des thermes de Caracalla que l'édilité moderne s'empresse de transformer aujourd'hui ; tandis que d'autres quartiers, *rioni,* comme on les appelait alors, de Monti, Trevi, Colonna, Campitelli, Ripa, etc., étaient entièrement occupés par un véritable dédale de rues étroites et sombres, tortueuses et sales où la population des petits artisans et du bas peuple menait la vie la plus misérable.

Raphaël, par un bref du pape en date du 6 septembre 1516, ayant été nommé conservateur des antiquités de Rome et des lieux circonvoisins, avait reçu l'ordre de dresser un plan complet de la ville de Rome, reproduisant tous les monuments anciens avec leur forme primitive : « *Ch'io ponga in designo Roma antica, quanto conoscar si puo par quello che oggidi se vede* ». Il s'aidait pour faire ce travail des conseils de son ami Fulvio qui lui apportait le concours de sa science d'antiquaire ; on les voyait souvent ensemble mesurer et dessiner dans ce but les belles ruines. C'est à la suite de ces études qu'il adressa, en 1518, à Léon X un rapport dans lequel il stigmatisait avec toute l'ardeur de sa conscience d'artiste la négligence des prédécesseurs du pape, à l'endroit des ruines romaines, leur tolérance même à les laisser détruire sous leurs yeux.

« Ceux-là même qui devaient défendre comme des héros et des tuteurs ces tristes débris de Rome ont mis leur soin à les détruire et à les piller. Que de pontifes, ô saint Père, revêtus de la même dignité que Votre Sainteté, mais ne possédant pas la même science, le même mérite, la même grandeur d'âme ont permis la démolition des temples antiques, la destruction des statues, des arcs de triomphe et d'autres édifices, gloire de leur fondateur ! Combien d'entre eux ont permis de mettre à nu les fondations pour en retirer la pouzzolane et ont ainsi amené l'écroulement des édifices ! Que de chaux n'a-t-on pas fabriquée avec les statues et les autres monuments antiques ! J'ose dire que cette nouvelle Rome que l'on voit aujourd'hui avec toute sa grandeur, toute sa beauté, toutes ses églises, ses palais, ses autres monuments, est construite avec la chaux provenant de marbres antiques. »

Baltazar Castiglione, l'ami le plus cher de Raphaël, déplorait dans un sonnet resté célèbre le contraste si frappant entre la magnificence d'autrefois et l'état pitoyable auquel étaient réduits tous ces monuments antiques, cette accumulation de ruines provenant, disait-il, de la barbarie des envahisseurs. Raphaël était peut-être moins poétique, mais il était plus vrai en accusant ses contemporains. La lettre de Raphaël contient une énumération des monuments antiques qu'il a vu démolir et disparaître sous ses yeux : La Meta de Romulus ; l'arc par lequel on entrait dans les thermes

de Dioclétien; le temple de Cérès sur la Via Triomphale; le Forum transitorum; une grande partie de la basilique près le Forum ; et un nombre considérable de belles statues, corniches, architraves, etc., cette lettre se termine en rappelant l'ordre que lui a donné Léon X de reproduire autant que possible le dessin de Rome antique en imitant les lignes des anciens édifices [1].

Paul Jove, dans l'éloge qu'il fit de Raphaël après sa mort, dit qu'il avait étudié et mesuré les restes de l'antique Rome de manière à restituer l'ensemble de cette ville « ut integram urbem architectorum, oculis considerandum poneret », et ajoute que Raphaël dans ce but envoyait des dessinateurs dans le midi de l'Italie et jusqu'en Grèce. Fulvio avait dédié à Léon X, en 1513, un livre important intitulé : *De Antiquitatis urbis Romæ,* qui fut imprimé en 1527. Dans sa préface il écrit : « J'ai pris soin de sauver de la destruction et de rétablir avec les autorités des écrivains les restes antiques de Rome et j'ai étudié dans chaque quartier les anciens monuments que, sur mon invitation, Raph d'Urbin, peu de jours avant sa mort, avait peints au pinceau. » Quant au plan de Raphaël, il n'a jamais été complété, il ne reste de cette époque qu'une gravure publiée par Sébastien Munster représentant, à vol d'oiseau, le panorama de la ville de Rome. On y peut suivre parfaitement le con-

1. Visconti. Roma, 1834. *Lettera sulle antichitae di Roma scritta da Raffaello d'Urbino a papa Leone X.*

tour des murailles avec leurs nombreuses tours crénelées et leurs portes ; l'enceinte de la cité Léonine renfermant l'ancienne basilique de Saint-Pierre dominée par l'immense campanile de Charlemagne, le château Saint-Ange s'y trouve relié au Vatican, et, tout à l'extrémité, le Belvédère dresse au sommet de sa colline la masse imposante de ses constructions. A l'intérieur de la ville on reconnaît encore la plupart des monuments antiques : Panthéon, colonnes Antonine et Trajane, arcs de triomphe, Colysée, bien que l'importance et la forme en soient particulièrement simplifiées[1].

Le Champ de Mars était devenu, au commencement du xvie siècle, le centre de la Cité, la partie vivante, habitée par les étrangers et surtout par la très importante colonie florentine ; sous Sixte IV, un grand nombre d'esclavons, d'albanais s'étaient établis auprès du port de Ripetta ; sous Jules II, des génois, des lombards, des espagnols, des flamands, des lorrains, des bourguignons étaient venus s'établir au Transtévère, auprès des églises particulières que chaque nation avait fait élever. Aussi la population de Rome s'était-elle rapidement et considérablement accrue, surtout sous Léon X ; la paix régnait dans les États de l'Église, tandis que l'Italie entière était livrée aux horreurs de la guerre, de sorte que la ville servait de refuge à beaucoup d'étrangers. D'après François Vittori, le nombre des habitants

1. E. Müntz, Les antiquités de la ville de Rome.

se serait augmenté de près d'un tiers pendant le premier quart du siècle ; Paul Jove le chiffrait avant le siège de 1527 à 85 000 âmes.

Les véritables romains étaient en général fort pauvres, et des centaines de familles sénatoriales, dont les noms étaient inscrits dans les fastes de la magistrature antique, bien qu'existant encore il est vrai, et habitant toujours leurs anciens quartiers, étaient réduites à l'état le plus précaire. Les guerres perpétuelles avaient dévasté tout le territoire aux environs de la ville, et les Borgia avaient fait main basse sur les quelques propriétés ayant conservé un peu de valeur ; les représentants des familles Colonna et Orsini occupaient des postes importants dans les armées, mais leurs biens ne devaient pas donner un revenu supérieur à 25 000 écus pour chacune d'elles, si l'on s'en rapporte à une note statistique établissant les rentes afférentes aux familles princières italiennes[1]. Les Conti, les Gaëtani, les Savelli, les Annibali, les Frangipani, les Pier-Leoni, les Astaldi, les Cenci, dont les situations étaient autrefois prépondérantes, avaient dû s'effacer devant la puissance des papes et étaient tombés dans une sorte de misère qui les rendait absolument incapables de faire aucune dépense somptuaire. Si les Farnèse, les Altieri, les della Valle, les Massimi, les Cesarini vivaient encore dans l'opulence, c'est à des causes accidentelles qu'ils

1. Nota statistica. F. Grégorovius, Storia della citta di Roma, vol. VII, p. 402.

devaient leur fortune. La bourgeoisie était livrée tout entière au petit commerce, et les artisans, réunis en corporations, avaient accru leur importance à mesure que la population augmentait et que les besoins de confort et de luxe s'étaient étendus de la cour pontificale et de la curie romaine aux seigneurs et aux riches étrangers installés à Rome.

Tel était l'état de la ville de Rome, telle était la constitution de la société romaine au moment où Antonio da San Gallo le jeune allait s'y faire une place importante comme citoyen et comme artiste. Ces conditions sociales, cet état matériel demeurèrent sensiblement les mêmes pendant les premières années du pontificat de Clément VII et durèrent jusqu'au siège de Rome par l'armée du connétable de Bourbon. Il est vrai qu'Adrien VI, successeur de Léon X, avait presque occasionné par son austérité un bouleversement général de toutes ces habitudes de luxe et de plaisir; son absence de Rome pendant la première année de son pontificat avait non seulement éloigné bien des gens, mais son peu de goût pour le faste et la représentation avait fait réduire le train d'existence de beaucoup de ceux sur lesquels il pouvait exercer une influence. A ces causes, il faut ajouter la discorde qui régnait parmi les cardinaux, la guerre qui se rallumait de tous côtés et la peste qui avait fait son apparition à Rome. Guichardin appréciait à sa juste valeur l'absence de la cour pontificale en disant : « *Roma senza la presenza dei*

Pontifici è piutosto simile a una solitudina, che a una città. »

Clément VII, un Médicis, renconstitua la cour pontificale avec toute la magnificence qu'avait su lui donner Léon X. Les érudits, les poètes, les savants l'entouraient, la vie intellectuelle reprenait autour de son trône avec tout l'entrain et l'animation qu'Adrien VI s'était efforcé d'écarter. Les besoins de luxe ramenèrent également les artistes, et pour eux s'ouvrit à nouveau une ère d'activité et de prospérité. Raphaël n'était plus, mais Jules Romain et Antonio da San Gallo recueillaient son héritage; pendant quatre années on put se croire revenu aux beaux temps des précédents pontificats.

Le siège de Rome interrompit encore une fois cette heureuse période. Ce désastre épouvantable vint fondre sur la ville au moment où elle se reprenait à la vie active et luxueuse, et jeta la population dans la plus affreuse misère. C'est à qui fuira au plus vite ce lieu de massacre et cet amoncellement de ruines ; tout est mis au pillage : églises, palais, même les habitations des allemands et des espagnols n'y peuvent échapper ; trésors, collections, bibliothèques, œuvres d'art sont dispersés, incendiés, dévastés avec une fureur et une barbarie inouïe ; et cet état lamentable se prolonge pendant des mois entiers. Le pape, à l'abri derrière les inexpugnables murailles du château Saint-Ange, assiste impuissant à cette destruction, incertain

de sa propre existence, jusqu'au moment où il peut s'enfuir à Orvieto au mois de décembre 1527.

Une année se passe; enfin Clément VII revient à Rome en octobre 1528. La ville était dans un horrible état, les hôpitaux regorgeaient de malades, les rues étaient obstruées par les amoncellements d'immondice, on ne voyait que malheureux tendant la main, les quatre cinquièmes des habitants avaient quitté cette ville empestée. Le pape n'en fut pas moins reçu avec des démonstrations de joie par cette population si éprouvée, et c'est en versant des larmes qu'il s'avançait bénissant, entouré de sa garde suisse.

C'était une tâche immense que de rétablir l'ordre, la sécurité dans cette Rome dévastée, et de restaurer ses monuments. Clément VII y convia tous les fugitifs; mais à travers les soucis, les incertitudes, les faiblesses de sa politique chancelante, il ne put trouver ni le temps ni l'énergie nécessaire à une telle œuvre. Car Rome était littéralement dépeuplée; trente mille personnes, dit d'Alberini, avaient perdu la vie, tant par les maladies que par la férocité des soldats; un relevé statistique donné par Paul Jove fait descendre le chiffre de la population, pendant le cours de cette seule année, de 85000 et plus, au nombre de 30000 à peine.

Cette tempête furieuse avait non seulement ravagé la ville, mais elle avait à jamais emporté le souvenir de la brillante époque des Médicis, celle à laquelle Raphaël et Michel-Ange avaient présidé. Quelques artistes re-

vinrent il est vrai habiter Rome, mais en petit nombre et trouvèrent bien peu de protecteurs disposés à occuper leurs talents. Quant à ceux qui comme Peruzzi n'avaient pu s'éloigner, ils eurent à souffrir mille tortures : Jean d'Udine avait été dépouillé de tout ce qui lui appartenait, le Rosso était devenu valet d'écurie et mendiait, et Julio Clovio disciple de Jules Romain avait été forcé de prendre l'habit monastique. Les littérateurs eurent à subir les mêmes épreuves ; la joyeuse académie romaine était dispersée ; elle se reconstitua cependant en 1530 sous les auspices du cardinal Hippolyte de Médicis.

PAUL III FARNÈSE

1534-1550

Il appartenait à la haute situation et à la fermeté de Paul III de ranimer à Rome la vie intellectuelle et le goût des beaux arts en y présidant une cour pontificale élégante et somptueuse.

Paul III, Alexandre Farnèse, était né en 1468 ; ses premières études avaient été faites à Rome sous la direction de Pomponius Lœtus et s'étaient terminées à Florence dans la maison de Laurent de Médicis. Cette éducation n'avait pas tardé à développer chez le jeune homme une véritable passion pour les lettres antiques et les beaux-arts. Créé protonotaire apostolique par Innocent VIII, évêque de Montefiascone par Alexandre VII qui le nomma cardinal à vingt-six ans, envoyé à Viterbe comme légat du pape pour recevoir Charles VIII, il devint sous Jules II évêque de Parme ; en outre, Léon X lui donna l'évêché de Tusculum, et Clément VII ceux de Palestrine, Sabine, Porto et Ostie. Son nom, ses richesses, sa magnificence et surtout son caractère le désignaient au suprême pontificat, il y par-

vint le 13 octobre 1534 ; il avait alors soixante-six ans. Entreprenant, osé, autoritaire, Paul III disposait des immenses ressources que lui apportait la chrétienté, et pouvait les employer à effacer, en partie du moins, les traces encore récentes du sac de Rome et du séjour de l'armée impériale.

Bien que la plupart des artistes qui avaient illustré les règnes précédents lui aient fait défaut, Paul III sut encore s'entourer d'hommes remarquables. A leur tête il faut placer Michel-Ange qui confesse dans une lettre « en avoir reçu beaucoup de bien », aveu rare chez ce caractère morose. A la suite, et immédiatement après cet immense génie planant sur toute la Renaissance, vient Antonio da San Gallo, puis Vignole, Serlio et une infinité d'autres architectes distingués. Les sculpteurs restent plus effacés, mais on comptait encore parmi eux des artistes de talent tels que Lorenzetto, Ammanati, Dosio, Mosca et d'autres, tous ou presque tous florentins. La peinture était mieux représentée : en dehors de Michel-Ange, qu'il faut toujours nommer, et du Titien, qui fit à Rome une apparition en 1545, Jean d'Udine, Perino del Vaga, Salviati, Bronzino, Vasari, Daniel de Volterra, pour ne citer que les plus éminents, formaient autour du pape une phalange pouvant suffire à toutes les tâches.

Paul III entreprit avec ardeur de rétablir dans Rome la sécurité et la salubrité en même temps qu'il faisait exécuter d'importants travaux d'embellissement.

C'est d'abord une grande enceinte fortifiée, qui, partant du château Saint-Ange, enveloppe le Vatican, le Belvédère, la cité Léonine et vient aboutir au Tibre; ensuite l'ouverture de la *via Paolo*, à travers un des quartiers les plus populeux de la ville dans le voisinage des *Banchi*; la reconstruction d'une partie des murs de Rome, entre la porte Saint-Paul et la porte Saint-Sébastien; la création de la place du Capitole; la restauration du château Saint-Ange que le siège soutenu par Clément VII avait laissé dans un triste état; la construction du corridor reliant le Capitole au palais Saint-Marc; la création au Vatican de la chapelle Pauline et de la Salle royale; enfin la continuation des travaux de Saint-Pierre, sans oublier l'achèvement du palais Farnèse. Tels ont été les principaux titres de Paul III à la reconnaissance des Romains. C'était considérable, ce ne fut pas encore assez : sous son règne, les palais Caffarelli et Spada, plusieurs villas dont la plus remarquable la villa Médicis vinrent embellir la ville. Si le fils du pape, Pier-Luigi Farnèse (1503-1547), s'était tout entier consacré à ses duchés de Parme et de Castro, ses petits-fils, les cardinaux Alexandre et Ranuccio achetèrent la villa Chigi qui devint la Farnésine, édifièrent sur le Palatin les jardins Farnèse et construisirent le célèbre château de Caprarole.

Paul III, le premier pape romain depuis cent trois ans, était digne par ses libéralités, par sa magnificence et par son amour des belles lettres et des arts de suc-

céder aux Médicis sur le trône de saint Pierre. De haute stature, noble d'aspect, gai et spirituel dans sa conversation, orgueilleux dans ses actes, il s'est fait représenter un grand nombre de fois : son portrait le plus célèbre est dû au pinceau du Titien. Mais la majesté de ce noble vieillard, l'élévation et la fermeté de son caractère apparaissent surtout dans la statue qui orne son tombeau : le pape est assis, revêtu de la tiare, entre la Prudence, représentée sous les traits de sa mère Giovanella Gaëtani, et la Justice, à laquelle sa sœur, la belle Giulia, servit de modèle ; ce superbe mausolée que sculpta Guillaume della Porta avait été placé en 1562 dans la basilique de Saint-Pierre, il fut transporté en 1574 au fond de l'abside, alors entièrement terminée, à la place où nous le voyons aujourd'hui.

ANTONIO DA SAN GALLO
LE JEUNE

ARCHITECTE

1485-1546

Antonio da San Gallo le jeune a eu l'heureuse fortune de jouir pendant toute sa vie d'une protection toute spéciale. Peut-être la dut-il à la seule recommandation de Bramante ; peut-être lui advint-elle par la bienveillante entremise du cardinal Jean de Médicis, avec lequel les deux premiers San Gallo, Giuliano et Antonio le vieux, avaient toujours entretenu un commerce de clientèle dévouée et affectueuse ; mais, dès le début de la carrière artistique d'Antonio le jeune, apparaît une grande figure de protecteur qui ne va plus l'abandonner jamais. Ce puissant patron est le cardinal Alexandre Farnèse devenu plus tard le pape Paul III.

A peine arrivé à Rome, après avoir été, à la recom-

mandation de ses oncles, accueilli par Bramante qui lui confie quelques travaux d'ordre secondaire, Antonio se trouve en relation avec le cardinal Farnèse. Est-ce sympathie personnelle; est-ce pressentiment de son mérite futur ? Mais à partir de cet instant, le cardinal fait de son architecte un serviteur en même temps qu'un ami ; dès ce moment il existe entre eux une telle confiance, une telle intimité, que jamais ce dévouement mutuel aux intérêts l'un de l'autre ne s'altèrera et durera jusqu'à la fin.

Certes, les circonstances se sont prêtées à l'élévation de San Gallo, le vide s'était fait autour du trône pontifical lorsque Farnèse devint chef de l'Église; toutes les grandes figures artistiques de l'époque précédente avaient disparu : Bramante, Baltazar Peruzzi, Sansovino, Michel-Ange, Raphaël, Jules Romain, tous ayant tenu le premier rang comme architectes, ou s'étant livrés, dans l'universalité de leur génie, aux études architecturales, sont, les uns morts, les autres dispersés; seul, Antonio da San Gallo restait capable de satisfaire, par son savoir, son expérience et son activité aux désirs du Souverain pontife.

Nous ne prétendons pas faire ici abstraction de l'influence considérable qu'exerça sur la destinée d'Antonio l'appui bienveillant, la faveur même que lui témoignèrent les deux papes Médicis, Léon X et Clément VII. Nous l'avons déjà fait remarquer, et il convient de le redire ici, tous les San Gallo ont été, par droit de nais-

sance, on pourrait presque écrire par essence même, les clients, les protégés, les favoris des Médicis, et quant à Antonio, il est certain que les travaux exécutés par lui, tant pour les papes que pour les particuliers, pendant les deux règnes de Léon X et de Clément VII, servirent pour une large part à établir la réputation de leur auteur. Mais il convient de remarquer aussi que pendant toute la durée de ces deux règnes, de 1513 à 1534, c'est-à-dire pendant plus de vingt ans, San Gallo n'a cessé de diriger toutes les constructions ordonnées par les Farnèse, non seulement au grand palais de Rome, mais sur les terres de la famille, à Caprarole, à Gradoli, à Capo di Monte, à Viterbe, partout enfin où l'influence du puissant cardinal pouvait s'exercer; de tous les côtés, San Gallo fait au service de Farnèse œuvre d'ingénieur et d'architecte.

Aussi, lorsque ces deux grands esprits se trouvent en présence l'un de l'autre armés de leur toute-puissance, le premier devenu pape et, dès lors, en mesure de tout entreprendre, le second, dans la plénitude de ses forces et de son talent capable de tout exécuter, y a-t-il immédiatement alliance parfaite; l'un ordonne, l'autre agit. Et alors, l'architecte qui fait tout, qui dirige tout, qui construit tout et règle tout, devient un personnage d'une importance considérable, surtout dans un temps où il y avait tant de désastres à réparer, et à pourvoir à une sécurité compromise aussi bien au dehors qu'à l'intérieur de Rome elle-même.

Arrivant au pouvoir avec d'immenses devoirs à remplir et d'immenses difficultés à vaincre, Paul III s'était d'abord entouré de toutes les intelligences capables de le seconder : il nomma cardinal Cantarini, Caraffa, Sadolet, Frigoso, pour l'aider à combattre la Réforme et le représenter au consile de Trente ; pour tout ce qui rentrait dans le domaine des arts, il eut confiance en San Gallo, le créa architecte en chef de Saint-Pierre et directeur général des fortifications de Rome, remettant ainsi entre les mains de l'artiste dévoué la garde du Siège pontifical et le soin de contribuer à sa gloire en achevant la construction de la grande basilique.

Que San Gallo se soit laissé enivrer par tant d'hônneurs ; que les flatteries dont il ne pouvait manquer d'être l'objet aient modifié son caractère ; qu'il n'ait pu se préserver d'un certain orgueil ; qu'il ne s'en soit pas défendu, même envers les membres de sa famille ; il ne faut pas s'en trop étonner ni lui en faire un trop grand crime ; la nature humaine n'est pas à l'abri de telles faiblesses, et les plus grands, parmi les artistes, y ont, comme lui, succombé. C'est à la façon d'un grand seigneur qu'il vivait dans son beau palais de la via Giulia, entouré d'une véritable cour de littérateurs et d'artistes. Cette situation prépondérante lui avait attiré, du reste, de farouches jalousies, et le morose Michel-Ange ne se faisait pas faute de désigner, sous l'appellation méprisante de « bande des Sangallistes », tout ce qui, en fait d'artistes, gravitait autour d'Antonio.

Dans sa haute fortune, deux grands déboires lui étaient réservés. Nous verrons ce même pape Farnèse, son protecteur et son ami, non seulement lui retirer un moment sa confiance, mais, au grand détriment des arts, arrêter les travaux de la porte du Saint-Esprit, privant ainsi la postérité d'un chef-d'œuvre, et, amertume encore plus vivement ressentie, faire terminer son propre palais, ce palais que San Gallo avait élevé avec amour, dans lequel il a donné toute la mesure de son noble talent, le faire terminer par un rival, par ce jaloux Michel-Ange, au grand détriment de l'unité et de la beauté de l'édifice.

Dire qu'Antonio da San Gallo exerça une influence considérable sur les arts à son époque serait dépasser peut-être l'exacte vérité. Le travail de conception et d'expansion des idées régénératrices de l'architecture avait été fait par ses prédécesseurs. Le temps de l'apostolat était passé. Mais il sut affirmer ces idées et les confirmer en appliquant avec une autorité irrécusable les principes qui avaient enfanté la Renaissance. Disciple ardent de Vitruve, le maître encore incontesté de tous, il sut, en puisant ses inspirations aux sources mêmes de l'antiquité romaine, imprimer à ses œuvres un caractère de grandeur, de correction et de simplicité qui en sont un des principaux mérites; mais, l'originalité de son génie particulier éclate surtout dans la souplesse de son talent appuyé en toute circonstance sur des bases solides.

Antonio da San Gallo fut un des derniers protagonistes ayant paru sur cette grande scène qu'était la Rome des papes au XVIe siècle ; il eut le bonheur de disparaître avant d'avoir vu abandonner les grands principes sur lesquels il faisait reposer son art, ou du moins, de les avoir vus transformés pour faire place à une majesté plus pompeuse et théâtrale que véritablement grande, à une fantaisie qui ne tardera pas à dégénérer en conceptions bizarres et quelquefois ridicules. Antonio da San Gallo assista au déclin de la Renaissance, mais n'en connut pas la décadence.

Ingénieur autant qu'architecte, doué d'une activité prodigieuse, il dirige à la fois la construction d'une forteresse, l'érection d'une église et l'édification d'un palais ; son existence se dépense tout entière au service des plus hautes idées et des plus grandes causes.

En suivant pas à pas cette carrière si remplie, en examinant en détail chacune des œuvres qui en ont marqué les degrés, en rappelant les circonstances qui ont entouré leur création, nous pourrons nous faire une juste idée de la remarquable valeur de l'artiste, du caractère de l'homme, et nous rendre compte des causes auxquelles il a dû sa fortune personnelle et sa prépondérance artistique.

ROME

PREMIERS TRAVAUX

1503-1507

De même que dans toute société, il arrive un moment où l'intensité des forces expansives atteint son maximum d'énergie et de développement, ainsi, dans toute famille, que l'héritage soit une richesse matérielle, une puissance morale ou intellectuelle, il est une heure où, emporté par le courant des événements, un membre de cette famille marque le point culminant de la gloire que tous ont cependant contribué à acquérir. Il en est ainsi pour la famille des Médicis avec Léon X, il en est de même pour celle des San Gallo dans la personne d'Antonio Coroliani, dit Antonio da San Gallo le jeune. Et ce n'est pas sans intention que nous rapprochons ici ces deux noms illustres à des titres cependant bien différents, car l'histoire les a bien souvent réunis, et, si l'on veut rechercher à quelle circonstance la famille des San Gallo dut son élévation et sa renommée, la cause première de cette fortune, nous l'avons déjà constaté, est l'affinité occulte mais indéniable

existant, depuis l'origine, entre les Médicis et les San Gallo. Qu'Antonio da San Gallo le jeune ait été un artiste de très haute valeur, cela est certain; mais sans les Médicis et leur efficace protection envers sa famille cet artiste serait resté confondu au milieu de ses compatriotes, dans la foule considérable d'architectes de talent qu'a vu naître la fin du XVe siècle.

Antonio da San Gallo, dit le jeune (*il Giovane*) pour le distinguer de son oncle maternel Antonio l'ancien, n'avait du reste aucun droit à porter ce nom de San Gallo que Laurent de Médicis avait conféré comme un titre nobiliaire à son autre oncle Giuliano. Son père et ses ancêtres s'appelaient Coroliani et étaient cultivateurs au pays de San Bartolomeo, à Molezzano, dans le Mugello; sa mère était Smeralda Giamberti, sœur de Giuliano da San Gallo et d'Antonio le vieux; il était né en 1485.

Il n'est pas sans intérêt d'insister un peu ici sur ce nom de Coroliani qui a été à plusieurs reprises discuté par beaucoup d'historiens et de commentateurs. Vasari, auquel on est toujours tenté de recourir lorsqu'il s'agit de biographie artistique, donne au père d'Antonio le nom de Picconi, et depuis, la plupart, pour ne pas dire tous les écrivains qui se sont occupés du célèbre architecte, ont adopté, à la suite de l'historien de la Vie des peintres, le nom de Picconi. Il a fallu, pour rectifier cette erreur, la découverte d'un exemplaire du Traité d'architecture de Vitruve, comportant des annotations

du moine architecte Fra Giocondo, imprimé chez les Giunti en 1514, et entièrement apostillé par Antonio da San Gallo lui-même avec de nombreux croquis. On y lit : *Questo libro si è di mastro Antonio di Bartolomeo* Corio-lani *da San Gallo architettore del Papa a Santo Piero, 1520.* Ce livre qui appartenait il y a peu d'années encore à M. Eugène Piot, le célèbre collectionneur dont le Louvre a hérité, a été attentivement examiné par son propriétaire ainsi que par le baron Henri de Geymuller, et tous deux, bien familiarisés avec l'écriture assez difficile à déchiffrer d'Antonio, n'hésitent pas à lire *Coroliani* au lieu de *Coriolani*. D'autre part, dans une notice autographe écrite au bas de la première page d'un volume de poésies ayant fait partie de la collection Gaddi, à Florence, on lit : « *Questo libro si è di maestro Antonio di Bartolomeo* Condiani *da San Gallo architettore del papa, 1520,* » mais Milanesi s'empresse de rectifier le mot Condiani, et de lire Coriolani. Entre Coroliani et Coriolani la différence n'est pas grande, aussi croyons-nous pouvoir adopter, suivant la version la plus récente, le nom de Coroliani pour le véritable nom de la famille d'Antonio da San Gallo le jeune[1].

Antonio Coroliani avait été destiné dès son enfance à la profession de *legnainolo* qu'avaient exercée ses oncles Giuliano et Antonio avec tant de succès, mais les idées vinrent à se modifier avec les événements, et ce fut

1. Camillio Ravioli, Notizie dei Nove da San Gallo.

sous leur haute et habile direction qu'il fit ses premières études d'architecture à Florence ; puis, appelé par eux, il vint les continuer à Rome. Il partit en 1503, et n'avait alors que dix-huit ans ; son bagage artistique était fort mince, quelques leçons, quelques conseils en faisaient tous les frais, aucune pratique, aucune direction sérieuse n'avaient donné jusqu'alors un caractère déterminé à ses études. L'exemple et la protection patronale de ses devanciers lui indiquèrent bientôt clairement la voie dans laquelle il devait entrer. Ce chemin, alors largement ouvert, dégagé de toute entrave, éclairé par la gloire des Alberti, des Rosellino, des Ghiberti, des Bruneleschi et des Donatello, qui les premiers en avaient parcouru les étapes, suivi avec bonheur par Giuliano et Antonio da San Gallo, était l'étude de l'antiquité. Antonio da San Gallo le jeune s'y engagea avec une noble ardeur.

Le grand architecte nous donne lui-même quelques indications, très sommaires il est vrai, sur les débuts de sa carrière. Dans un petit volume, entièrement écrit de sa main, vers 1539, au cours d'une introduction à un commentaire de Vitruve que San Gallo se proposait de faire, on trouve le passage suivant : « *Quali abiamo consummato li studii nostri in Roma della età nostra di anni XViij al principio del pontificato di papa Julio nel MD perfino al presente della nostra età (de anni XXXXVIII, 1531, al tempo di papa Clemente del anno pontificato suo VIII)*, ce passage a été changé dans le

manuscrit pour être remplacé par *(de anni cinquantasei, 1539, al tempo di papa Pagolo dell'anno del suo pontificato quinto), e sempre stato alli servitii di detti pontefici in le loro fabriche al tempo di pp. Julio sotto Bramante architetto, fino a l'anno... del pontificato di Lione; di poi in compagnia di Rafaelo da Urbino, fino all'anno... di Lione; e dalle infino a ogi, tenuto in loco del principale architettore coadiutore mio Baldasarre da Volterra dove induse lo restante del tempo di Lione e'l pontificato de Adriano e lo tempo de pp Clemente et Pagolo, fino a questo di primo de marzo MDXXX 9...* » « Nous qui avons terminé nos études à Rome à l'âge de xviij ans, au commencement du pontificat de Jules dans le MD. jusqu'à ce moment présent de notre âge de cinquante six ans 1539, au temps du pape Paul cinquième année de son pontificat, et qui avons toujours été au service des dits pontifes dans leurs bâtiments au temps du pape Jules sous Bramante architecte jusqu'à l'année... du pontificat de Léon; après en compagnie de Raphel d'Urbin jusqu'à l'année... de Léon; et depuis lors jusqu'à aujourd'hui tenant la place de principal architecte et mon coadjuteur étant Baltazar de Volterra (Peruzzi), le restant du temps de Léon, le pontificat d'Adrien et les temps des papes Clément et Paul jusqu'à ce jour premier de mars MDXXXIX. »

Antonio arrivait donc à Rome à dix-huit ans pour travailler comme élève architecte sous la direction immédiate de ses oncles. Ce temps d'études purement

spéculatives dura quelques années pendant lesquelles il s'attacha principalement, suivant la tradition de la famille, à dessiner et à mesurer les principaux monuments antiques et les plus belles ruines de Rome. Giuliano da San Gallo ayant été obligé de revenir à Florence pour prendre un peu de repos et soigner sa santé assez délabrée, Antonio son frère resté à Rome, recommanda son jeune neveu à Bramante, et obtint de le faire entrer dans l'atelier du maître (1506).

L'atelier de Bramante présentait alors une physionomie toute particulière. La quantité de travaux importants dont cet architecte était chargé l'obligeait à grouper autour de lui de nombreux aides ou apprentis, car, à cette époque, et jusqu'aux extrêmes limites de la Renaissance, l'instruction et l'éducation artistique ne se transmettaient que par l'apprentissage, sorte d'adoption domestique; or, parmi les disciples de Bramante, quelques-uns embrassaient, tout jeunes, la carrière d'architecte, d'autres venaient étudier les principes de l'architecture après avoir déjà cultivé un autre art; tel était Raphaël, tel était Peruzzi et bien d'autres avec lesquels Antonio se trouvait en contact journalier [1].

Antonio avait acquis auprès de ses oncles un remarquable talent de dessinateur; Bramante le mit de suite

1. Raphael, Peruzzi, Jules Romain, Serlio, Vignole, Vasari, Buontalenti, Tibaldi, devenus architectes, avaient débuté par la peinture; Michel-Ange, Sansovino, Ammanati, par la sculpture; seuls Antonio da San Gallo, San Micheli, Alessi et Palladio avaient débuté par des études architecturales.

à contribution et associa le jeune élève à quelques-unes de ses entreprises. C'est ainsi qu'Antonio coopéra d'abord aux constructions que Jules II faisait faire au château Saint-Ange, et reçut de ce fait un petit traitement de dix écus par mois ; mais il semble que ces travaux devaient être de peu d'importance, car les archives d'État et celles du Vatican ne consignent à cette époque que de faibles dépenses ; les inscriptions sur les registres portent les dates des 30 mai, 4 novembre 1504, 8 avril, 23 juin 1505, 27 février 1506, 20 août 1507. Plus tard, ces travaux furent poussés avec un peu plus d'activité ; en 1512, Bramante chargeait San Gallo de surveiller la réfection du corridor qui reliait le château Saint-Ange au Vatican, ce fameux corridor auquel ses oncles avaient déjà travaillé tour à tour; mais la mort de Jules II vint encore une fois interrompre ces projets. La collection des dessins de la galerie des Offices comprend, sous le n° 75, une esquisse en plan de ce corridor de la main d'Antonio le Jeune.

Voici donc le jeune Antonio Coroliani lancé, sous le patronage d'illustres architectes, dans cette carrière qu'il devait si brillamment parcourir. Encore un peu timide au début, il aura recours à l'expérience de ses maîtres et protecteurs; mais bientôt, fort de son propre génie, il va se montrer digne de s'élever à leur hauteur et de les remplacer.

ROME

ÉGLISE DE SANTA MARIA DA LORETO

1507

La corporation des boulangers se divisait à Rome, au commencement du XVIe siècle, en deux confréries, toutes deux étrangères ; l'une, composée exclusivement d'allemands, se réunissait depuis l'année 1487, époque de sa fondation, dans une église ayant appartenu à un couvent de femmes, mais reconstruite et placée sous le patronage de sainte Elisabeth ; l'autre confrérie, dont tous les membres étaient florentins, avait été fondée en 1500, à l'époque du Jubilé centenaire, et tenait ses assemblées religieuses dans une petite chapelle dédiée à Notre-Dame de Lorette, située auprès d'un marché à la viande, non loin de l'emplacement occupé autrefois par le Forum de Trajan. Cette chapelle était si exiguë et en si mauvais état que les confrères résolurent de la faire abattre et d'en reconstruire une autre mieux appropriée à leurs besoins.

Vasari n'hésite pas à faire honneur de la construction de ce monument à Antonio da San Gallo le jeune :

« *In questo tempo al Macello de' Corbi a Roma vicino alla colonna Traiana, fabricandosi una chiesa col titolo di Santa Maria da Loreto, ella da Antonio fu ridotta a perfezione con ornamento bellissimo* », et son docte commentateur, Milanesi, ajoute en note : « *Fu incominciata nel 1507* ». A la suite de Vasari, tous les auteurs qui se sont occupés des monuments de Rome ont attribué la construction de cette jolie église à Antonio da San Gallo le jeune, en reproduisant la date de 1507. Nous accepterons donc cette date comme celle de l'année où fut commencée la construction de l'église actuelle ; quant à la personnalité de son auteur nous croyons devoir faire de ce côté quelques réserves.

Antonio le Jeune, né en 1485, avait, comme nous l'avons vu, quitté Florence à l'âge de 18 ans, en 1503 ; quatre années d'études, même sous la direction de Bramante, suffisaient-elles à faire acquérir au jeune élève les connaissances pratiques nécessaires, et à donner à la confrérie des boulangers des garanties telles que ses membres puissent lui confier, en 1507, l'édification de leur église ? Nous voudrions le croire, mais nous pensons que dans ce cas les conseils de Bramante auraient dû lui être encore d'une bien grande utilité. Toute construction doit toujours être précédée de la confection d'un plan et, à cette époque, était accompagnée de la présentation d'un modèle, selon la coutume généralement adoptée ; or, Antonio, malgré son génie précoce, ne nous semble pas avoir été en état de composer,

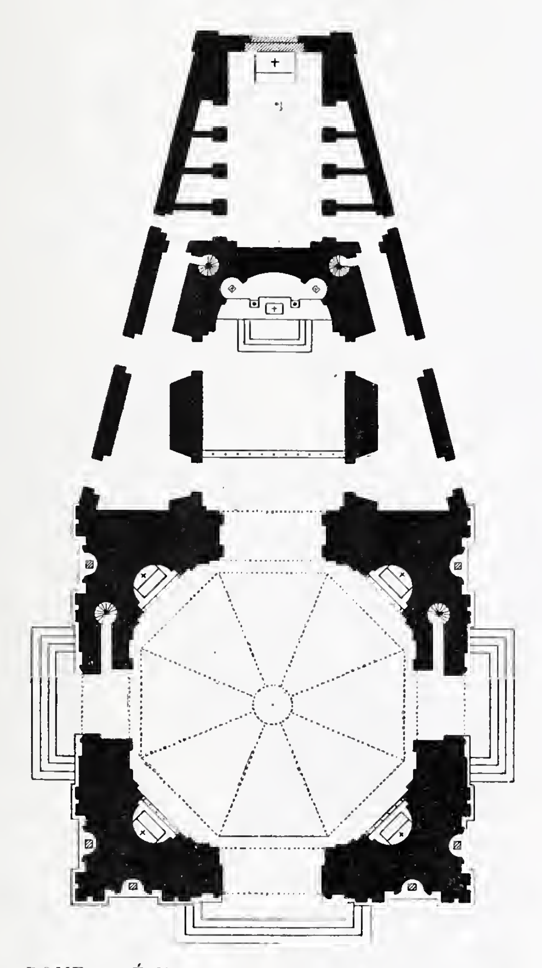
pour ses débuts, un plan aussi élégant, aussi parfait dans toutes ses parties que celui de Santa Maria da Loreto, et de concevoir une architecture aussi pure, aussi belle, aussi classique, sans s'être fait, en cette circonstance, l'interprète d'une expérience consommée et d'un talent arrivé à toute sa maturité. Cet artiste éminent, ce guide sûr était Giuliano da San Gallo, l'oncle et le protecteur d'Antonio.

Giuliano, en effet, avait construit à Florence, quelques années auparavant, un monument dont la forme et les dimensions sont, à bien peu de chose près, les mêmes que celles de l'église de Notre-Dame-de-Lorette. La sacristie de l'église de San Spirito est, comme nous l'avons vu, un édifice complet, élevé sur un plan carré dans lequel est inscrit un octogone régulier dont chaque face, en pan coupé, est creusée d'une grande niche; une des faces droites est largement ouverte par une haute arcade donnant accès à une partie renfoncée servant de chœur, et cet espace, surélevé de quelques marches, est occupé par l'autel principal[1].

En rappelant les dispositions de la sacristie de San Spirito, nous venons de décrire le plan de Santa Maria da Loreto; le diamètre intérieur de celle-ci est de 14 mètres, tandis que l'autre n'en a que 12, mais les dispositions sont identiquement les mêmes. Carré à l'extérieur, ce plan devient octogonal à l'intérieur, quatre

1. Même ouvrage, premier vol., p. 138; voir le plan p. 129.

grandes niches demi-circulaires occupent les faces obliques du polygone, tandis que la face droite, opposée à la porte d'entrée, est ouverte par une arcade de

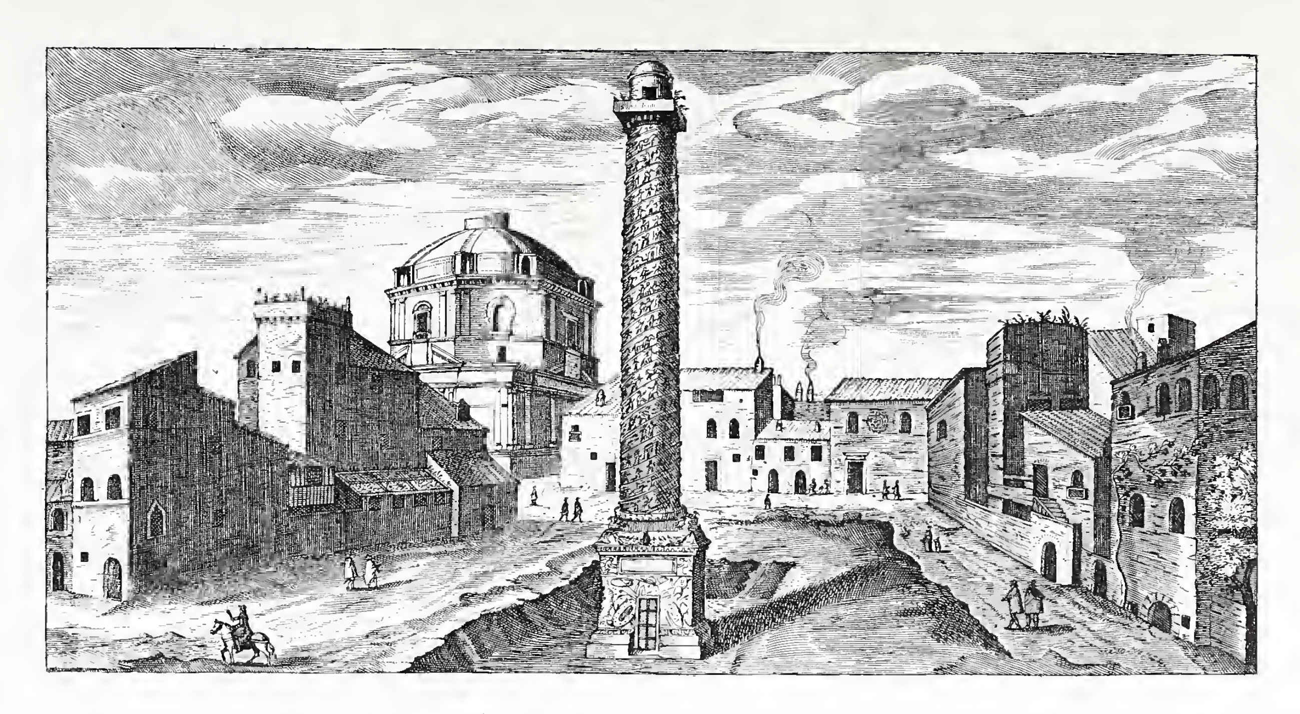


ROME. — Église de Notre-Dame de Lorette. Plan.

5 mètres de large, permettant d'accéder à un chœur surélevé où se trouve placé le maître-autel ; des autels

secondaires occupent le fond des niches ; l'église est surmontée d'une coupole octogonale.

Si les plans de ces deux édifices n'ont pas été calqués l'un sur l'autre, il existe entre eux une parenté tellement étroite qu'il y a tout lieu de croire que le premier a été le prototype du second. Si Antonio le Jeune avait, par une inspiration due à son propre génie, adapté tout seul à l'édifice qu'il aurait été chargé de construire le plan inventé par son oncle Giuliano, il n'y aurait qu'à l'en louer. Mais nous savons que Giuliano habitait Rome en 1506, qu'il jouissait à cette époque de toute la confiance de Jules II, que sa situation, comme architecte, était alors prépondérante puisqu'il dirigeait en chef les travaux de Saint-Pierre, et qu'il ne quitta Rome qu'en 1507. N'était-il pas dès lors très naturel que les consuls de la confrérie florentine des boulangers s'adressassent à cet homme de talent, florentin comme eux, si bien en évidence, et dont la haute expérience pouvait leur donner toute sécurité, pour diriger la construction de l'église qu'ils désiraient fonder ; et n'est-il pas très naturel, dans ce cas, que celui-ci leur ait proposé un plan dont il connaissait tous les mérites par le succès déjà obtenu. Voici donc le plan et le modèle faits et acceptés par la confrérie ; on se met à l'œuvre et on commence les travaux. Sur ces entrefaites Giuliano est obligé de quitter Rome, des désaccords survenus entre le pape et lui le forcent à s'éloigner, mais en bon oncle et en protecteur géné-



Place et colonne Trajane. — Église de Notre-Dame de Lorette, d'après une ancienne gravure.

reux, il obtient des boulangers que son neveu soit, en son absence, chargé d'exécuter le plan accepté par eux et de diriger les travaux à sa place ; et cela, très probablement encore, sous la surveillance de son frère Antonio l'ancien, qui résidait continuellement à Rome et dans l'expérience duquel on pouvait avoir toute confiance.

Le texte de Vasari est si souvent sujet à des critiques justifiées qu'il ne faut pas se montrer trop sévère avec lui ; il n'a pas dit par qui l'église de Santa Maria da Loreto avait été commencée, mais il a écrit le mot « *fabricandosi* », « on construisait », et il ajoute « elle fut amenée à perfection par Antonio da San Gallo avec de très beaux ornements ». Nous sommes donc bien d'accord, Antonio le Jeune, lorsqu'il prit la direction du travail, succédait à un autre architecte.

Que ces travaux, ayant duré plusieurs années, aient été continués par Antonio tout seul, cela ne fait aucun doute, le monument présente dans son ensemble une telle unité qu'il dénote une direction unique ; que San Gallo ait apporté dans la suite, à l'achèvement de cette église, surtout à l'intérieur, un talent sûr, muri, libre d'allure, presque raffiné, et cependant toujours correct et classique, cela est de toute évidence, et voilà comment Antonio da San Gallo le Jeune peut être déclaré l'architecte de la jolie église de Santa Maria da Loreto.

Lorsqu'on examine l'extérieur du monument, on

voit au rez-de-chaussée un étage élevé sur le grand carré du soubassement, renforcé aux angles et près des portes par des doubles pilastres surmontés d'un entablement complet; le second étage est octogone, les doubles pilastres se répètent aux angles et supportent un autre entablement à modillons au-dessus duquel règne un acrotère servant de base à la coupole octogonale; chaque face de ce second étage est percée d'une fenêtre. Toute cette construction est faite en briques, l'architecture en est fort simple, presque timide, dénotant même dans sa rectitude une certaine inexpérience; l'ensemble en est cependant harmonieux et ne manque pas de grandeur.

C'est l'œuvre d'un fervent admirateur de l'antiquité, heureux de pouvoir appliquer les règles édictées par Vitruve. On y peut cependant noter, non sans regret selon nous, l'emploi au rez-de-chaussée de chapiteaux composites dont les volutes exiguës sont accompagnées de larges feuilles lisses qu'aucun détail de sculpture ne vient alléger; c'est peut-être une pensée de modestie ou d'économie qui a dirigé le choix de l'architecte, mais ces chapiteaux ainsi alourdis surmontent des pilastres déjà trop courts; c'est là l'erreur.

Gio. Battista Falda, dans son ouvrage intitulé « *Le Fontane delle Ville* » publié à Rome en 1660, sous le pontificat de Clément IX, ce grand restaurateur d'édifices, donne deux vues de la place Trajane très intéres-

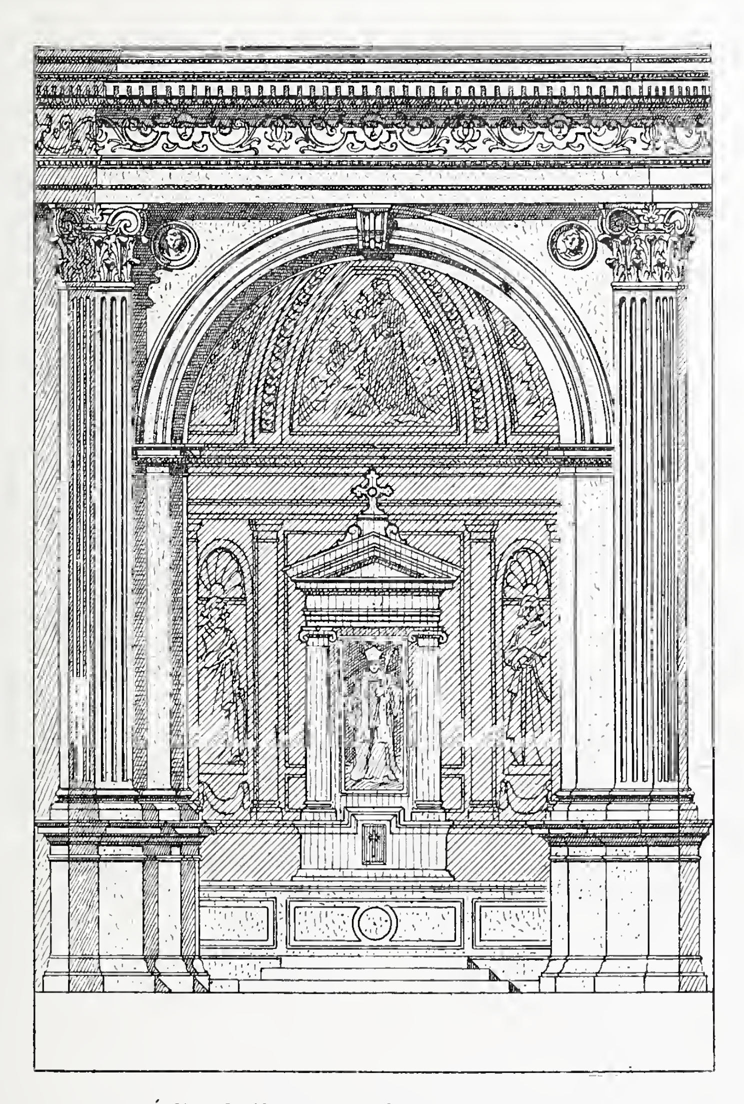


Place et colonne Trajane. — Église de Notre-Dame de Lorette, d'après une ancienne gravure.

santes, à consulter relativement au sujet qui nous occupe : l'une, comprise dans le premier volume dont le titre particulier est « *Vestigi delle Antichità di Roma* » est évidemment la copie d'une ancienne estampe faite peu de temps après la construction de notre église. En l'examinant on se rend compte que dans ce quartier désert, auprès de cette place abandonnée, bordée d'habitations de bien modeste apparence, il n'était pas nécessaire d'élever un édifice magnifique ; une architecture simple, un monument d'allure modeste, rentraient mieux dans les convenances du programme à exécuter. L'église de Santa Maria da Loreto représentée sur ce dessin apparaît surmontée d'un dôme octogonal aplati, tellement différent de la coupole actuelle, élancée et de courbe élégante, que l'on peut se demander si ce disgracieux couronnement provient de l'inhabileté du dessinateur, ou bien, si à cette époque, il existait véritablement ainsi ? Il faut admettre la fidélité de la reproduction, et, sans faire un trop grand crime à San Gallo de cette conception qui peut paraître bâtarde et manquer d'élévation, se rendre compte qu'elle s'adapte régulièrement sur une construction dont la simplicité, j'ai presque dit la lourdeur, devait être le caractère dominant; point n'était donc besoin d'en accroître la richesse par un superbe couronnement. Au reste, telle qu'elle est ainsi représentée, l'église prend l'aspect d'un de ces temples antiques dédiés à des divinités de second ordre, comme il en existait encore beaucoup à

Rome et dans les environs, et San Gallo, dans son admiration pour l'antiquité, avait dû certainement en prendre un pour modèle. Et notez que ce dôme plat n'est surmonté d'aucune lanterne, une simple ouverture circulaire devait laisser pénétrer l'air et la lumière par son sommet, procédé fort en usage chez les constructeurs romains. Telle a donc été l'œuvre de San Gallo, et telle il l'a laissée après sa mort.

Le second dessin fait partie du deuxième volume de l'ouvrage de Falda, volume comprenant « *Le chiese di Roma dessinate da Falda*, 1660 » ; on y remarque tout d'abord, que depuis l'époque de la construction de l'église de Notre-Dame-de-Lorette, la place a été nivelée et assainie, que le piédestal de la colonne Trajane est protégé par un mur formant une excavation régulière, que cette place est entourée de belles maisons, que tout ce quartier a pris un air de richesse et d'aisance bien différent de l'aspect d'abandon qu'il avait autrefois. C'est ainsi que Giulio Pippi, notre Jules Romain, né en 1492 dans une des anciennes maisons qui entouraient la place du Macello de Corbi, se hâte, aussitôt qu'il est en état de le faire, de donner à cette maison une façade d'une élégance remarquable au dire de Vasari. Tous ces travaux étaient la cause ou la conséquence d'un notable accroissement de population, et coincidaient avec l'importance toujours croissante de la confrérie florentine des boulangers. Aussi la petite église devait-elle bénéficier de cette double circonstance, et,



Église de Notre-Dame de Lorette. Intérieur.

par son aspect extérieur, satisfaire au besoin de magnificence que l'achèvement de Saint-Pierre avec son immense et majestueuse coupole avait répandu dans toutes les classes du peuple romain[1]. Déjà, en 1550, d'après l'inscription gravée sur le fronton, la porte principale avait été refaite en marbre blanc, peut-être par Vignole, car elle est d'un dessin ferme, d'un style sévère digne du célèbre puriste, et ne dépare en rien l'architecture de San Gallo. Cette inscription se rapporterait à la construction de la porte et à la consécration de l'église, ce qui indiquerait, d'après les règles canoniques, qu'elle était alors complètement achevée. Voici l'inscription :

DIVA MARIA VIRGINAE ET MATRI DEI SOLADES
LAVRETANI. DD. AN. IVBILEI. MDL.

Plus tard, en 1590 ou 1592, un élève de Michel-Ange, un camarade de ce Giacomo della Porta qui eut l'honneur de terminer la merveilleuse coupole de Saint-Pierre et d'achever l'œuvre de son maître, un architecte sicilien nommé Giacomo del Duca, construisit, par-dessus la coupole primitive de San Gallo une autre coupole de forme élancée d'après les principes adoptés par Michel Ange pour tracer celle de la grande basilique; mais il termina malheureusement ce dôme

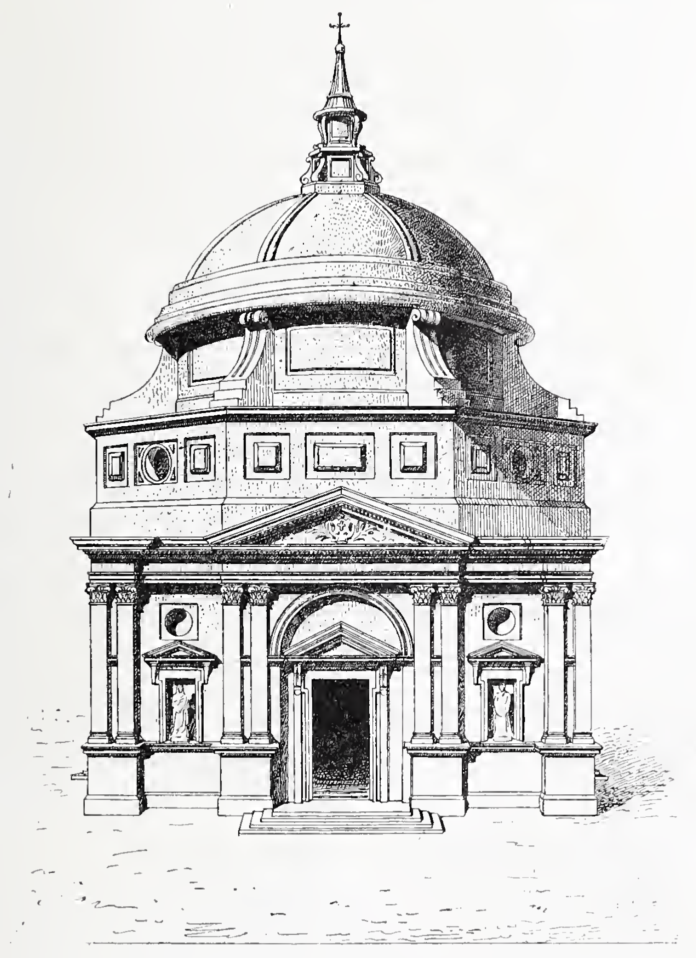
1. La constitution définitive de la corporation des boulangers fut établie en 1552 et officiellement confirmée par le pape Jules III. Voir E. Rodocanachi, Les corporations ouvrières à Rome. Paris, Picard, 1894.

élégant par une lanterne de forme bizarre, pointue, agrémentée de clochetons, sorte de fantaisie architecturale ne se rattachant à aucun style et ne visant qu'à l'originalité. Si la nouvelle coupole n'est pas en désaccord avec l'ensemble de l'édifice, si même, par l'heureuse disposition de sa courbure, et par un juste rapport des proportions elle lui ajoute quelque chose de majestueux qu'elle n'avait peut-être pas autrefois, la lanterne paraît fort déplacée au-dessus de ce monument d'une pureté de style absolument classique. C'est probablement au sicilien Giacomo del Duca qu'il faut attribuer les ornements en stuc introduits de tous côtés à l'extérieur pour augmenter la richesse de l'architecture primitive et en rehausser l'effet.

Telle est l'église représentée dans la seconde gravure de Falda. Piranesi, dans son grand recueil des vues de Rome, a donné un dessin très exact des deux églises de Santa Maria da Loreto et de Santo Nome di Maria sa voisine, dessin traité avec toute la maestria qui caractérise le talent de cet architecte; il est très intéressant à consulter.

L'intérieur de l'église présente une notable différence avec l'extérieur: ici, la science certaine d'elle-même et de ses effets s'accompagne d'un délicat talent de décorateur riche en détails du meilleur goût. L'ordre généralement adopté est le corinthien avec tout ce qu'il comporte de précieuses beautés. A chaque angle du polygone des doubles pilastres cannelés élevés

sur piédestaux soutiennent un entablement général contournant toutes les parties de la nef; les chapiteaux à feuilles d'acanthe et à caulicoles sont modelés avec



ROME. — Église de Notre-Dame de Lorette. Esquisse d'un projet par Antonio da San Gallo.

une parfaite élégance. Au-dessus s'arrondit la face intérieure de la coupole primitive, car cette coupole était

double et un espace séparait la courbure intérieure du dôme qui apparaissait à l'extérieur. Cette surface intérieure est divisée en huit segments par des nervures venant butter sur la corniche circulaire de la lanterne; les archivoltes des niches retombent sur des pieds droits, et toute cette fine architecture est rehaussée de dorures qui se détachent sur le fond blanc de l'ensemble. Le chœur se compose d'une partie droite, ayant 9 mètres de longueur, terminée par une abside; cette portion de l'église est couverte par une voûte demi-cylindrique dont les caissons réguliers, ornés de rosaces dorées, font un effet très brillant frappés par la lumière oblique des fenêtres.

San Gallo a déployé dans la décoration de son église tout le talent dont il était capable, cela est évident; pour compléter un ensemble si heureusement disposé aucun détail n'a été négligé, aussi, cet intérieur est un modèle de pureté classique auquel on ne saurait trop prodiguer les éloges. Le monument commencé par l'élève de Bramante a été achevé à une époque où Antonio, devenu maître à son tour, était dans toute la plénitude de ses forces.

Le plan de l'église de Santa Maria da Loreto se présente sous la forme d'un carré parfait isolé de trois côtés par des rues sur lesquelles s'élèvent les trois façades, le quatrième côté, opposé à l'entrée, est appuyé à un bâtiment dont les murs obliques aboutissent à une petite place; c'est de ce côté que se trouvent, au

rez-de-chaussée, la sacristie communiquant avec le chœur par deux corridors, et au premier étage, les logements des desservants. Cette annexe forme avec le plan principal un ensemble tellement homogène qu'il est impossible d'admettre qu'elle ait été rajoutée après coup; c'est donc à San Gallo, et nous devons même dire aux San Gallo, que revient tout l'honneur de cette ingénieuse disposition.

A la galerie des Offices on trouve un dessin d'Antonio da San Gallo, donnant, à une assez grande échelle, la moitié du plan et une vue en élévation de la façade principale avec, en note autographe, « *Santa Maria del Loreto in Roma* ». On y remarque quelques différences avec le monument tel qu'il a été exécuté : tout le rez-de-chaussée est absolument conforme à l'exécution; l'étage supérieur, beaucoup plus bas, ne comporte pas de pilastres aux angles mais des contreforts saillants, et les hautes fenêtres sont remplacées par des ouvertures rondes ou carrées, tandis que l'acrotère, plus élevé, également contrebutté par des contreforts en forme de consoles renversées, est couronné par une corniche. Au-dessus apparaît le dôme de la coupole terminé par un pyramidon surmonté d'une croix. Ce dessin devait être un projet modifié, ou une variante faite après coup, il porte dans la collection des Offices le n° 786. Deux croquis de pilastres avec leur soubassement sont notés, l'un : « *per di dentro* » pour l'intérieur ; l'autre « *per di fuora* » pour l'extérieur ; sur cette

même feuille il y a quelques indications relatives aux différents niveaux du sol de la nef et des chapelles, ainsi qu'à la déclivité de la rue. Une autre feuille d'esquisses comprend un dessin pour « *Porta Santa Maria del Loreto* « d'un bon style d'architecture.

La construction de l'église de Santa Maria da Loreto qu'Antonio da San Gallo a dû suivre pendant longtemps, abandonner et reprendre à différents intervalles, n'en est pas moins sa première œuvre personnelle, l'œuvre de sa jeunesse.

ROME

PALAIS FARNÈSE

1513

Le palais Farnèse, le plus beau palais de Rome, l'œuvre la plus importante d'Antonio da San Gallo le Jeune, mérite de nous arrêter quelques instants afin d'en déterminer l'origine et d'en reconstituer l'histoire. Cette tâche nous sera, du reste, facilitée par les recherches faites, sur les lieux mêmes, par M. de Navenne, auteur d'un remarquable article paru sur ce sujet dans la *Revue des Deux-Mondes,* avec l'aide d'un collaborateur expert, M. Chédane, le savant architecte, alors pensionnaire de l'Académie de France[1].

D'après Grégorovius et Litta, les Farnèse descendent d'une famille lombarde qui, chassée par les Francs de Pépin et de Charlemagne, se serait réfugiée à Farneto, dans l'Étrurie romaine ; ils en devinrent les seigneurs et en prirent le nom. Plusieurs fois consuls

1. Les origines du palais Farnèse à Rome, par Fernand de Navenne, chancelier de l'ambassade de France près le Vatican. *Revue des Deux-Mondes,* t. 131, septembre 1895. p. 382.

et podestats d'Orvieto, on les voit toujours, dans les querelles du moyen âge, embrasser le parti guelfe et soutenir la cause pontificale. Le véritable auteur de la fortune des Farnèse s'appelait Ranuccio, surnommé l'Ancien ; c'était un capitaine de haute valeur qui, sous Eugène IV, reçut, en récompense de ses services, le titre de chevalier et de citoyen romain. Ranuccio obtint pour son fils Pier-Luigi l'Ancien la main de Giovanella Gaëtani et de cette union naquit une nombreuse famille. Un fils Bartolomeo était l'aîné, il épousa Violenta Monaldeschi, deux filles dont l'une, Giulia, fut mariée à Giulio Orsini; l'autre, à un Pucci de Florence d'abord, puis à Gilles d'Anguillara ; viennent ensuite Alexandre et un dernier fils Angelo.

Alexandre Farnèse, le futur pape, naquit le 28 février 1468 ; frère de la belle Giulia dont la beauté et l'esprit avaient pris un ascendant irrésistible sur le cœur de Roderigues Borgia, il était déjà évêque de Montefiascone et de Corneto, lorsqu'il fut élevé au rang des cardinaux par un des premiers actes du pape Alexandre VI, le 11 septembre 1493.

Cette nouvelle dignité exigeait un séjour continu à Rome, tandis que les Farnèse avaient toujours préféré habiter leurs immenses domaines des environs du lac de Bolsena. Le choix d'Alexandre tomba sur une maison ou palais située dans le quartier de la Regola, dont la congrégation de Santa Maria del Popolo était propriétaire par suite d'un legs fait par Pierre Ferrez, Espa-

gnol, créé par Sixte IV cardinal de Tarazona. Le 30 janvier 1495 un contrat régulier de vente était passé par l'intermédiaire du cardinal de Lisbonne, et Farnèse devenait propriétaire du palais moyennant la somme de 5 500 ducats, somme considérable qui permet d'apprécier l'importance de l'immeuble. L'état des lieux, annexé à l'acte de vente, indique que le palais confinait, d'un côté, à la propriété de feu Giovanni de' Rossi, évêque d'Alatri, d'un autre, à l'hôpital des Anglais, que la façade s'élevait sur la via della Regola et que le terrain s'étendait jusqu'au rivage du Tibre[1].

Au corps principal d'habitation se trouvaient adjointes d'assez vastes dépendances, plus une sellerie, une cave, un four et des écuries donnant sur une voie latérale. En arrière du palais il y avait un grand jardin avec un cloître, orné probablement de portiques, et au delà d'une autre cour s'élevait une tour, ancien reste des murs de Rome ; un petit jardin aboutissait au fleuve. L'emplacement de cette maison avait été occupé, dès les temps de l'empire romain, par d'importantes constructions ; l'examen des souterrains et les fouilles pratiquées par MM. de Navène et Chédane ne laissent aucun doute à cet égard. M. Le Blant, ancien directeur

1. Le quartier où *rioni* de la Regola, le septième des treize *rioni* qui divisaient la ville de Rome, formait sur la rive droite du Tibre une bande longue et peu profonde atteignant à peine le Campo de' Fiori. La rue de la Regola, la via Recta des anciens, est représentée aujourd'hui par les rues de Capo di Ferro, de' Venti et de Monserrato ; la création du palais et de la place Farnèse coupa cette vieille rue en deux tronçons.

de l'École française de Rome, avait même constaté dans la partie nord-ouest de ces souterrains la présence de pavements en mosaïque d'une réelle valeur artistique. Le cardinal de Tarazona, si c'est à lui qu'il faut attribuer la construction du vieux palais, l'avait donc élevé sur de très anciennes substructions.

Alexandre Farnèse s'était hâté de mettre sa nouvelle demeure en état de le recevoir, mais il n'eut pas le temps de procéder, tout d'abord, à une importante transformation ; des légations à Viterbe et à Ancone, une disgrâce encourue pour des motifs d'un ordre tout particulier le retinrent pendant sept ans éloigné de Rome[1].

Dès l'avènement de Jules II, Farnèse, nommé évêque de Parme, revint à Rome et put donner libre cours aux projets d'agrandissement de son palais. Sa situation à la cour pontificale avait pris une importance considérable, aussi, devenu un des principaux personnages de Rome, avait-il auprès de lui toute une cour de gentilshommes, de prélats, de poètes et d'artistes. Sa propre famille était du reste nombreuse car, sans compter ses frères et sœurs, il avait deux fils et une fille nés d'une liaison irrégulière avant qu'il ne reçût les ordres majeurs, ce qui n'eut lieu qu'en 1519. Ces enfants s'ap-

1. Il avait appelé sa sœur Giulia au lit mortuaire de leur jeune frère Angelo, et cela sans l'autorisation du pape. Giulia prit la fièvre et de plus, en revenant à Rome, tomba aux mains des soldats de Charles VIII, ce qui mit Alexandre VI dans une fureur épouvantable, dont Farnèse ressentit les effets.

pelaient Pier-Luigi, Ramuce et Constance qu'il maria, après 1534, à Stefano Colonna, prince de Palestrino.

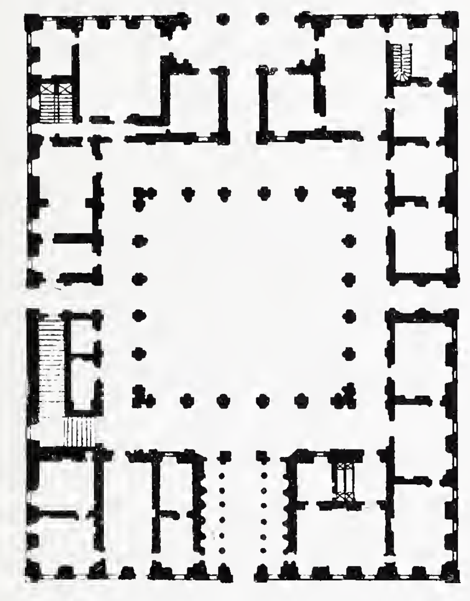
Est-ce d'après la recommandation de Bramante qu'Antonio da San Gallo fut choisi pour architecte par Alexandre Farnèse ? Serait-ce, comme l'a dit Vasari, à son seul mérite et à la réputation due à ses premiers travaux qu'il faudrait attribuer l'heureuse chance d'avoir été appelé par le cardinal ? Ne serait-ce pas plutôt à la protection toujours efficace d'un Médicis, le cardinal Jean, établi alors à Rome, autour duquel gravitait toute une cour de florentins dont il se faisait le patron tout dévoué, surtout lorsqu'il s'agissait de rendre service à un San Gallo neveu des amis de son enfance ? Toujours est-il qu'Antonio ayant été admis à présenter au cardinal Farnèse plusieurs plans ou projets en vue de la restauration du palais de la via della Regola, il y en eut un d'adopté. Le projet choisi comportait, en plus des pièces affectées à l'habitation du cardinal, deux appartements destinés à ses deux fils, et il fut, ajoute Vasari, immédiatement mis à exécution.

A quelle date faut-il rapporter le commencement de ces importants travaux? Vasari ne le dit pas ; suivant son habitude, son récit se poursuit sans ordre chronologique, sans indication d'époque, ce qui donne lieu à tant d'erreurs de sa part. Nous allons cependant chercher à fixer très approximativement le moment de ce remaniement général.

Alexandre Farnèse avait deux fils et une fille ; Pier-Luigi l'aîné, le futur duc de Parme, était né en 1503, et Ranuccio, le général qui s'illustra au service des Vénitiens, de Clément VII et de François Ier en 1529, avait dû naître au plus tard en 1510.

Vasari dont l'affirmation, malgré ses erreurs, ne peut guère être mise en doute lorsqu'il s'agit de faits ayant rapport à Alexandre Farnèse qui devint son protecteur et auprès duquel il vécut familièrement, Vasari qui écrivait son livre en 1548, c'est-à-dire du vivant même de Paul III, dit : « Qu'après la mort de Bramante et la retraite définitive de Giuliano da San Gallo, Antonio pria avec instance le cardinal Farnèse de supplier le pape de lui accorder la place de son oncle. Léon X accueillit avec faveur cette demande, autant par estime pour notre artiste qui était bien digne de remplir cet emploi, que par bienveillance pour le cardinal. » Deux faits se dégagent de ce passage de la Vie des peintres : d'abord l'estime particulière et affectueuse du pape pour l'artiste, témoignage qui vient à l'appui de notre opinion à l'égard de la présentation d'Antonio à Farnèse ; de plus, il est certain que si le cardinal s'est à son tour déclaré le protecteur de San Gallo, en transmettant sa demande au pape, il fallait que cet architecte lui eût déjà donné des preuves de son dévouement et de son mérite. Or, la nomination d'Antonio comme adjoint à Raphaël, dans la direction des travaux de reconstruction de la basilique de Saint-Pierre, porte la date du

22 novembre 1516, il faut donc en conclure que la grande restauration du palais Farnèse avait été commencée quelques années auparavant. Nous pouvons également citer un passage du Diario de Pierre Grassi, le maître des cérémonies de Léon X : « Le dimanche de la Quadragésime (de l'année 1519), le pape, revenant de l'église de la Navicella et de la



ROME. — Palais Farnèse. Plan général.

basilique de Sainte-Croix en Jérusalem, rendit visite au nouveau palais du cardinal Farnèse et approuva ce qu'il avait fait, trouvant que l'édifice était à la fois commode et somptueux ». Il est donc établi qu'au printemps de l'année 1519 les travaux de réfection étaient fort avancés. De ces renseignements il résulte

qu'Antonio da San Gallo avait dû entreprendre ces travaux quelques années après la naissance de Ranuccio et certainement avant la mort de Bramante, arrivée le 14 mars 1514; on peut donc fixer la date de leur commencement à l'année 1513. Le cardinal Farnèse jouissant d'un grand crédit auprès de Léon X, fut autorisé, par un bref en date du 5 mars 1515, à extraire des vignes voisines de la basilique de Saint-Laurent hors les murs, les pierres, colonnes, chapiteaux de marbre et autres ornements dont il pourrait avoir besoin pour embellir son palais ; cela indique bien qu'à cette date les travaux étaient en pleine activité.

Bientôt il ne suffisait plus à Farnèse de restaurer le vieux palais du cardinal Ferrez ; entraîné par le désir d'accroître l'importance de sa demeure, il acheta, le 17 mai 1517, un immeuble important qui confinait au sien. Cette propriété appartenait à Laura Orsini, fille de Giulia Farnèse, mariée à Nicolas della Rovere ; à la maison principale étaient annexées certaines dépendances formant un ensemble limité par des voies publiques et attenant d'un côté au palais du cardinal ; en 1522 et en 1523, nouvelles acquisitions, plus modestes il est vrai.

S'il a été possible de déterminer d'une façon à peu près certaine l'époque à laquelle le cardinal Alexandre appela auprès de lui San Gallo pour étudier les premiers projets de réfection du palais, aucun renseignement n'existe, sauf les indications très vagues données par Vasari, pouvant permettre de déterminer

avec exactitude la nature et l'importance de cette première réfection ; aucun plan bien authentique n'est parvenu jusqu'à nous ou n'a été jusqu'à présent découvert; on ne peut donc apprécier l'étendue de ces travaux qu'en analysant le style des différentes parties du palais.

Il paraît hors de doute que Farnèse songea, dès le début, à une transformation complète et qu'il la fit poursuivre successivement, partie par partie, d'après un plan d'ensemble établi par San Gallo. Il avait cependant fait faire au préalable certaines modifications partielles aux anciennes constructions afin de lui permettre de résider dans le palais et d'y recevoir les nombreux clients dont il aimait à s'entourer. Les grands travaux ainsi morcellés étaient assez peu avancés à l'avènement du cardinal au suprême pontificat en 1534, puisqu'il fut alors possible d'en modifier sensiblement l'ordonnance et d'en accroître l'importance ; ces lenteurs peuvent du reste s'expliquer par des raisons de diverses natures. On peut signaler comme une des causes de ces ralentissements les multiples travaux confiés à San Gallo devenu, depuis 1520, époque de la mort de Raphaël, architecte en chef de Saint-Pierre et, tour à tour, ingénieur militaire ou architecte au service du pape, soit à Rome, soit dans les villes de province, obligé par conséquent à de nombreuses absences ; on en trouverait un autre motif dans les dépenses considérables que la grande situation de Farnèse l'entraînait à faire, ne lui laissant pas la disponibilité des sommes nécessaires au paie-

ment de travaux importants. En tous cas, le sac de Rome vint mettre, en 1527, un temps d'arrêt forcé à tout ce qui s'exécutait dans la ville.

Il arriva cependant que seul, ou presque seul de tous les palais romains, celui du cardinal Farnèse échappa au pillage et à la dévastation. Pier-Luigi, alors âgé de vingt-quatre ans, révolté contre l'autorité du Saint-Père, servait dans l'armée impériale ; entré un des premiers dans Rome à la tête d'une partie des assaillants, il vint s'installer dans le palais de son père et sa présence en garantit la sécurité. Au reste, Pier-Luigi, s'il protégea les biens de sa famille, s'attaqua à celui des autres et sortit de Rome chargé de dépouilles, ainsi que cela résulte des termes d'une bulle d'excommunication lancée à cette occasion contre lui par le pape Clément VII. Les travaux n'en restèrent pas moins suspendus et ne furent vraisemblablement pas repris pendant les dernières années du pontificat de Clément VII.

Alexandre Farnèse, devenu le pape Paul III, pouvait disposer d'immenses ressources, non seulement au bénéfice de Rome qu'il contribua puissamment à embellir, mais au profit de sa demeure particulière à laquelle il pouvait donner une splendeur qu'il n'avait pu jusque-là entrevoir. Antonio da San Gallo fut rappelé à Rome; ses relations toutes particulières avec Farnèse, étaient poussées à un tel degré d'intimité que le cardinal ayant, en 1529 ou 1530, tenu sur les fonts bap-



Palais Farnèse. Façade principale.

tismaux la fille de l'architecte, se laissait appeler par lui, même après son exaltation, *compare carissimo*; il bénéficia d'une faveur constante et obtint la direction presque générale de tous les travaux d'architecture et d'art militaire exécutés sous le règne de Paul III.

Si l'on s'en réfère au texte de Vasari relatif à la vie d'Antonio da San Gallo on trouve : « Qu'il n'y aurait eu d'élevé dans le palais, tandis qu'Alexandre Farnèse était cardinal, que la façade du côté de la place jusqu'au premier étage et un seul côté de la cour ; mais dès qu'il fut élu pape, San Gallo changea complètement son plan primitif en disant : qu'il fallait que le palais d'un pape fût tout autre que celui d'un cardinal. Il démolit donc quelques maisons d'alentour, détruisit les anciens escaliers, en refit de plus commodes, agrandit la cour dans tous les sens et augmenta le nombre des appartements et des galeries qu'il enrichit de plafonds finement sculptés et d'une foule d'autres ornements. Il avait terminé la façade du côté de la place jusqu'au deuxième étage, lorsque le pape, voulant couronner l'édifice par le plus bel entablement que l'on eût jamais vu, ordonna que les premiers architectes de Rome entreraient en lice avec Antonio. Tous les dessins furent portés un matin au Belvédère et présentés à Sa Sainteté au moment de son dîner. Les concurrents de San Gallo étaient : Perino del Vaga, Fr. Sebastiano del Piombo, Michel-Ange Buonarroti et Giorgio Vasari. Le Buonarroti ne porta pas lui-

même son projet, mais le remit à Vasari qui était allé le consulter sur les deux dessins qu'il avait préparés par ordre du pape. Paul III examina longtemps les dessins, les trouva tous très beaux, mais admira principalement celui de Buonarroti. » Et Vasari ajoute assez naïvement : « Ces choses, on le conçoit, causaient un médiocre plaisir à San Gallo qui aurait voulu tout diriger à sa guise »; et plus loin le narrateur continue : « L'entablement fut exécuté par Buonarroti qui, de plus, changea presque entièrement la forme du palais comme nous le dirons dans sa biographie ».

Les renseignements fournis ici par Vasari ne peuvent être mis en doute; il relate un fait considérable, presque contemporain de l'époque où il rédigeait son livre, fait auquel il avait pris personnellement une part très active.

Malgré le déplaisir qu'ait pu ressentir San Gallo de cette substitution, la mort lui épargna le chagrin plus amer encore de voir terminer par un rival le palais dont il avait si brillamment commencé la construction.

Après Michel-Ange, et probablement en même temps que Michel-Ange, Vignole fut chargé de la direction des travaux; Vignole disparut à son tour, et Giacomo della Porta put faire placer, en 1589, l'inscription proclamant l'achèvement complet de cette magnifique demeure. Le fondateur du palais Farnèse et l'architecte qui en avait donné les plans étaient morts depuis longtemps.

A la mort de San Gallo, la façade principale et les deux façades latérales, ainsi que les trois corps de logis qui s'y rattachent, étaient élevés à la hauteur de l'entablement; dans la cour, le portique du rez-de-chaussée était entièrement achevé; celui du premier étage n'était pas complètement terminé, mais il était assez avancé pour qu'il ne fût plus possible d'y faire des changements importants, en tous cas, les voûtes n'étaient pas cintrées; la décoration des grandes salles donnant sur la place et des salles de l'aile droite était en partie exécutée, les plafonds étaient posés. Du côté de la façade postérieure le bâtiment s'élevait jusqu'à moitié du rez-de-chaussée, et le portique de la cour qui lui est adossé était construit jusqu'à la moitié du premier étage; toutefois, le motif central de cette façade restait à faire.

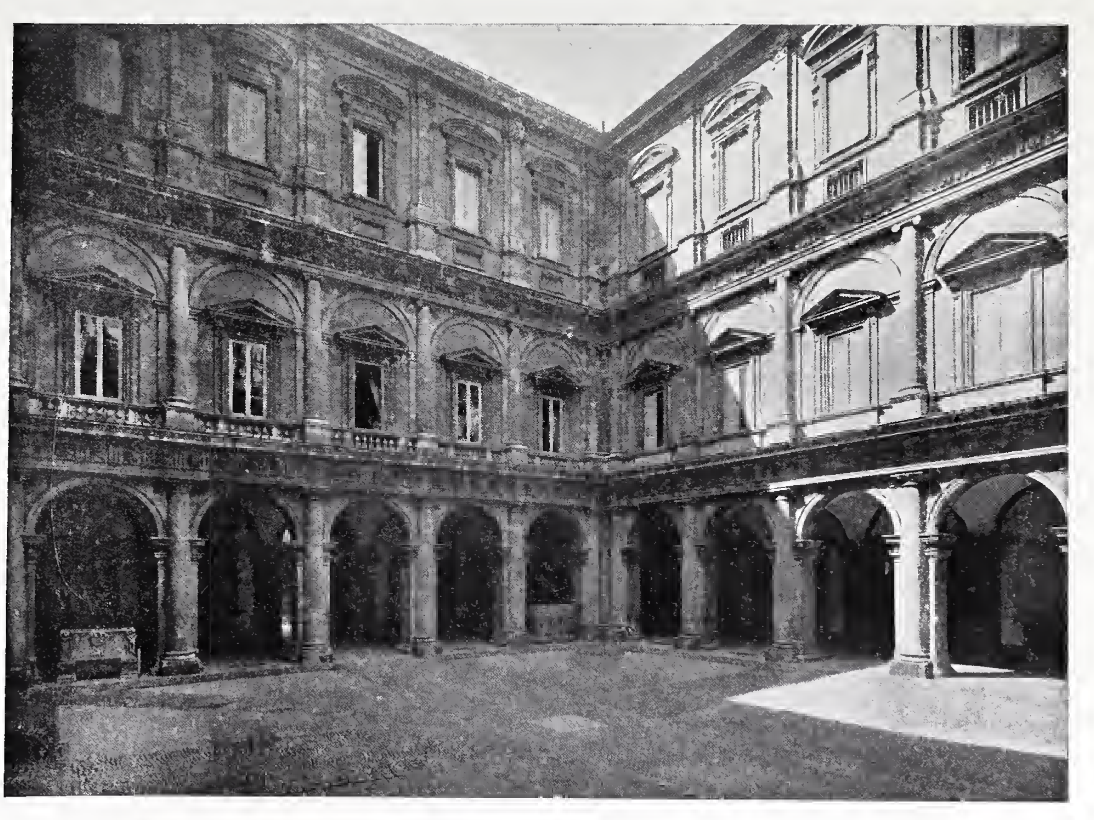
Michel-Ange, le continuateur, désigné par le pape, de l'œuvre de San Gallo, s'était refusé longtemps à assumer une telle responsabilité; âgé de soixante et onze ans, surchargé de travaux de peinture et de sculpture, il déclarait lui-même, dans ses lettres, qu'il était peu versé dans l'art de l'architecture; afin de se conformer au désir de Paul III, il dut s'adjoindre un jeune architecte dont il avait lui-même surveillé l'éducation artistique: ce collaborateur était Vignole.

Jacopo Barozzi né, en 1500, à Vignola, petite ville des environs de Modène, peintre d'abord, puis architecte, travaillait à Rome pour la cour pontificale sous la direction de Michel-Ange. Jusqu'alors, sa car-

rière avait été assez pénible et vagabonde ; après avoir accompagné en France le Primatice, chargé de recruter des artistes pour le compte du roi François Ier, il était revenu à Bologne attendre, mais en vain, la direction des importants travaux de restauration de l'église San Pétronio. A en croire Letarouilly, Vignole, sous le couvert de Michel-Ange, aurait été l'auteur du magnifique couronnement du palais Farnèse, et Letarouilly soutient son opinion d'arguments d'une telle force, de déductions tellement concordantes avec ce que l'on sait du talent si classique et si pur, si sage et si correct de Vignole, que tout architecte qui aura examiné avec attention ce célèbre entablement partagera ses idées et demeurera convaincu que si la conception générale appartient à Michel-Ange, Vignole en a étudié et dessiné tous les détails[1].

San Gallo avait donc amené le portique de la cour au premier étage jusqu'à moitié de sa hauteur et, au dire de Vasari, Michel-Ange l'aurait terminé. Cela est très vraisemblable, mais il est encore plus certain que San Gallo n'avait pas élevé ce portique jusqu'à ce point sans l'avoir dessiné dans son ensemble, sans en avoir fait le modèle complet, et sans en avoir étudié tous les détails. Or, il existait à Rome, au XVIe siècle, un usage encore en vigueur dans bien des cas aujourd'hui ; c'était de préparer sur le chantier les pierres qui

1. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne*, pl. 115, p. 258 du texte.



Palais Farnèse. Grande cour.

devaient figurer dans une construction et d'en terminer la taille, les moulures et la sculpture avant de les faire arriver à la place qui leur était destinée. Il n'est donc pas téméraire d'avancer que, non seulement Michel-Ange dut se conformer scrupuleusement aux études préparées par San Gallo, mais, encore, qu'il trouva une grande partie des claveaux des arcades, des tambours et des chapiteaux des colonnes tout prêts à être mis en place. Ainsi s'expliquent les belles qualités de ce portique, si bien en rapport avec celui du rez-de-chaussée, dans lequel on retrouve l'ampleur des proportions, la fermeté des détails, la virilité des profils dont San Gallo avait doté la portion de l'œuvre exécutée pendant sa vie.

Tous les projets de San Gallo indiquent que le portique du second étage doit être ouvert, et ce n'est que plus tard, pour éviter le froid dans les galeries, que l'on prit le parti d'en murer les arcades et d'ouvrir dans chacune d'elles la fenêtre que l'on voit aujourd'hui. Il existe parmi les dessins de San Gallo, conservés à la galerie des Offices, un détail de la base de l'ordre de ce second étage avec une note manuscrite, et un chapiteau ionique tracé dans les dimensions exactes de l'exécution avec ce titre écrit par San Gallo lui-même : *Per il palazzo dé Farnesi. Per il secondo ordine ionico.* Michel-Ange fit ajouter dans la frise ces guirlandes et ces mascarons en stuc qui enlèvent à ce beau portique le caractère de grandeur simple et d'harmonieuse majesté dû à ses proportions mêmes.

D'après un plan conservé à la galerie des Offices à Florence, plan dessiné par Battista da San Gallo, sous la direction de son frère Antonio dont il était le collaborateur modeste et dévoué, il serait advenu bien peu de changements dans les dispositions du palais depuis le XVI[e] siècle jusqu'à nos jours. On y entre par une grande porte cintrée ouvrant sur un vestibule plein de noblesse et de magnificence. Deux rangées de six colonnes de marbre antiques, isolées, élevées sur des piédestaux, soutiennent une voûte en berceau richement ornée de caissons, et limitent le passage principal destiné aux cavaliers et aux équipages ; de chaque côté, une allée secondaire plus étroite permet la circulation des piétons ; les murs sont enrichis de colonnes engagées, correspondantes aux colonnes isolées du grand passage, et de niches placées dans les entrecolonnements. Du vestibule on passe sous la galerie antérieure du grand portique qui environne la cour.

Ce magnifique quadrilatère mesure environ vingt-quatre mètres de côté, et le portique qui l'environne se compose de trois ordonnances différentes superposées en trois étages. L'étage inférieur est formé, sur chaque face, de cinq larges arcades ouvertes entre des pieds-droits d'ordre dorique ; la frise est ornée de triglyphes et de métopes où sont sculptés des symboles divers. Le second étage est également composé de cinq arcades correspondant à celles du rez-de-chaussée ; l'ordre en est ionique et forme avec le portique dorique inférieur

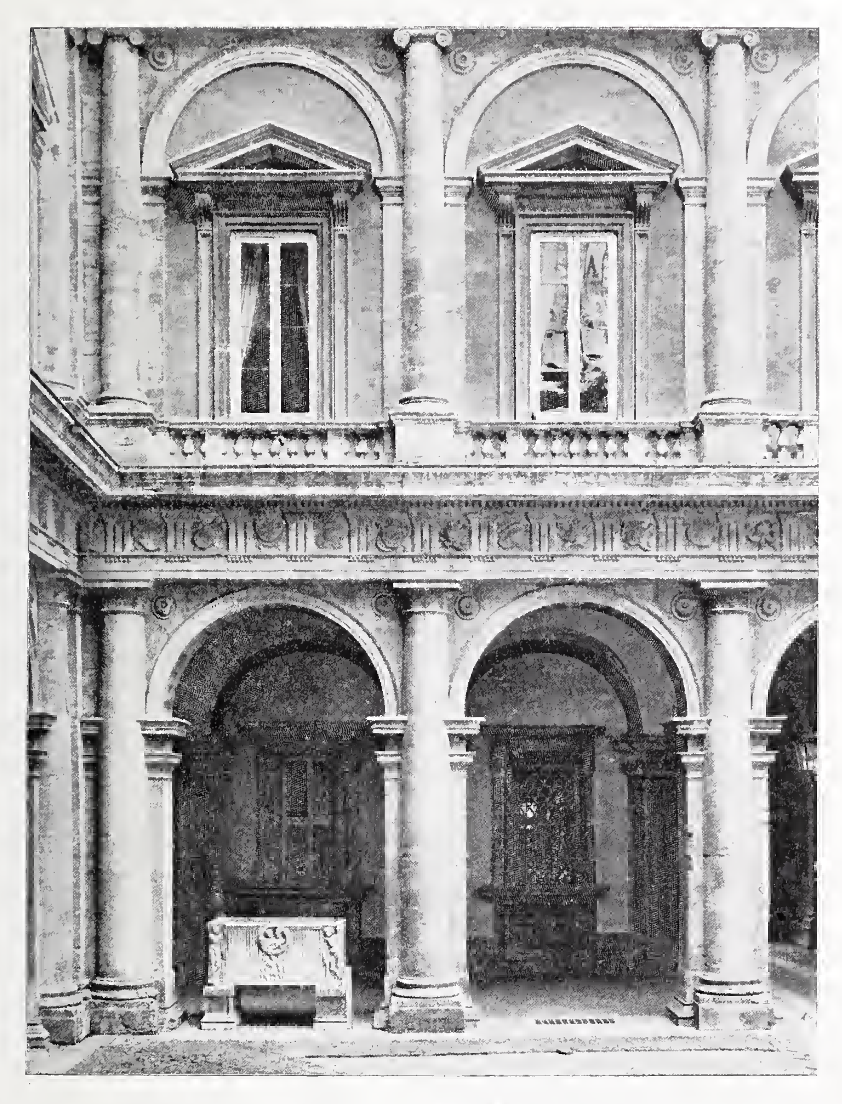
le plus admirable morceau d'architecture qui ait jamais été conçu par un architecte de la Renaissance. San Gallo s'est évidemment inspiré, et avec beaucoup de bonheur, de la belle ordonnance du théâtre de Marcellus, une des plus magistrales créations de l'époque romaine ; aucun modèle ne pouvait présenter plus de fermeté et plus de grandeur, mais l'adaptation en a été faite par San Gallo à la cour du palais Farnèse avec une telle perfection, une telle justesse, une telle harmonie et une telle convenance, qu'elle équivaut à une superbe création.

Il n'en est pas de même en ce qui regarde le troisième étage : ce n'est plus un portique à arcade, c'est une façade percée de fenêtres dont les trumeaux sont décorés de pilastres corinthiens; les fenêtres sont encadrées de chambranles maigres et allongés surmontés de frontons contournés, agrémentés de détails capricieux et confus. Ce troisième étage fait un tel contraste avec les étages inférieurs que l'on ne peut s'empêcher d'être attristé à la pensée que Michel-Ange ait pu s'égarer ainsi et nous démontrer lui-même, par la médiocrité de son œuvre, combien son appréciation était exacte lorsqu'il déplorait son peu de talent en architecture.

Letarouilly, qui a fait du palais Farnèse une étude technique si complète, écrit avec un merveilleux à propos : « Que de regrets ne doit-on pas éprouver en songeant que l'existence de San Gallo, prolongée seulement de quelques années, eût suffi au grand archi-

tecte pour terminer glorieusement une œuvre à laquelle, pendant seize années, il avait apporté tous ses soins et qui, bien que laissée inachevée par lui, bien que dénaturée par d'autres, n'en rend pas moins un si grand témoignage de ses talents ! » Et l'auteur ajoute : « Mais que peut-on dire de l'artiste qui, chargé de mettre la dernière main à ce monument magnifique, a pu méconnaître ainsi ses devoirs ; avant tout, n'avait-il pas mission, dans ce qui lui restait à faire, de tendre vers l'unité et l'harmonie ? Et il s'est permis d'y apporter le désordre et la fantaisie. Cette accusation grave est surtout pénible lorsqu'il s'agit d'un aussi grand homme que Michel-Ange. Mais l'historien, dans l'intérêt de l'art, ne doit être arrêté par aucune considération, il doit flétrir toute témérité funeste ; il doit s'efforcer d'inspirer une répulsion salutaire pour les productions bizarres qui auraient pour résultat de profaner un chef-d'œuvre. » Que peut-on ajouter à de telles paroles venant d'une autorité incontestée ; la réprobation est douloureuse et juste en ce qui concerne Michel-Ange, mais l'éloge est complet lorsque l'auteur rend hommage au grand talent déployé en cette circonstance par San Gallo.

Les quatre galeries qui entourent la cour n'ont pas une égale largeur ; les deux galeries antérieure et postérieure sont plus vastes et plus spacieuses que les galeries latérales ; un passage voûté, correspondant à l'arcade médiane du portique postérieur, amène à une



Palais Farnèse. Portique de la cour.

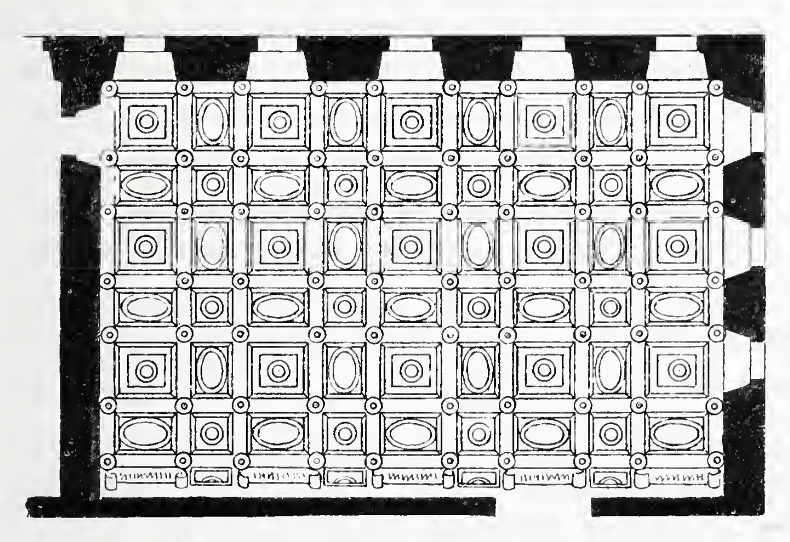
loggia ouverte sur le jardin. Sous ces portiques s'ouvrent de vastes salles destinées à tous les services : salle des gardes, salles d'attente, offices, cuisines, laveries, écuries, remises, escaliers secondaires. L'escalier d'honneur est situé à l'extrémité gauche du portique antérieur ; il est d'un accès facile, même pour les voitures qui peuvent l'aborder en demeurant toujours à couvert sous la galerie. Comme disposition, commodité, ampleur, il peut passer pour le modèle et le prototype de ces nombreux escaliers droits, à doubles montées retournant directement sur elles-mêmes, et séparées à mi-étage par un palier qu'éclaire une petite cour ; au palais Farnèse cette cour est un véritable musée lapidaire où sont réunis nombre de fragments antiques de haute valeur.

Les grandes salles de réception donnent sur la galerie du premier étage et prennent jour sur la grande place du côté de la façade principale ; elles sont très élevées, aussi les fenêtres, placées un peu bas, en éclairent mal les parties supérieures décorées de magnifiques plafonds ; mais il faut dire, à la décharge de l'architecte, que ces salons servaient surtout aux réceptions du soir et qu'alors ils étaient illuminés par de nombreux lampadaires permettant d'admirer la richesse de leur décoration. Ces plafonds, œuvre de menuiserie très importante, ont été exécutés sous la direction de San Gallo qui en avait donné les dessins. Cela peut paraître surprenant, puisqu'à la mort de San Gallo la

toiture de cette partie du palais n'avait pas encore été posée, cependant, à cet égard, le dire de Vasari ne peut laisser aucun doute : « il y exécuta un grand nombre de salles très magnifiques avec de très beaux plafonds refouillés et beaucoup d'autres ornements »; et, de plus, on retrouve, à la galerie des Offices de Florence, les dessins faits en cette circonstance par Antonio da San Gallo; ils sont cependant assez rudimentaires et n'indiquent que les divisions générales de chaque plafond, mais cela suffit à établir la part prise par l'architecte. La salle principale, située à l'angle gauche du palais, a 20m,50 de longueur sur 14m,50 de largeur; son plafond est divisé en compartiments rectangulaires par une série de frises se coupant à angle droit, les caissons ainsi formés sont alternativement ovales et carrés, celui du milieu, ayant la forme d'une croix à quatre branches, contient les armoiries de la famille Farnèse où figurent les fleurs de lis. Le second salon occupe le centre de la façade au-dessus de la grande porte d'entrée, son plafond comporte une suite régulière de compartiments octogones avec rosaces centrales; dans la salle suivante un grand caisson octogone est entouré de caissons plus petits et de dessins variés; enfin, la dernière pièce de ce splendide appartement fait l'angle de la façade à droite, le plafond en est également orné d'une succession de caissons octogones avec rosaces et culs-de-lampe placés à l'intersection des frises. Toutes les salles du palais ont été par la suite, tant au premier

qu'au second étage, décorées de plafonds en bois merveilleusement sculptés.

Nous ne pouvons passer sous silence en parcourant les salles du premier étage la belle galerie que Vignole construisit dans l'aile gauche du palais, mais dont la décoration ne fut entreprise qu'au xviie siècle par Annibal Carrache, aidé de son frère Augustin, d'après les



ROME. — Palais Farnèse. Plafonddu grand salon.

ordres du cardinal Odoardo Farnèse. Ce parcimonieux mécène ne craignit pas de faire taxer l'œuvre splendide d'Annibal et de ses élèves à la somme dérisoire de 500 écus d'or; le vif chagrin que conçut l'artiste de cette criante injustice abrégea, dit-on, ses jours. La postérité l'a du reste amplement vengé.

Les façades du palais, aussi bien celle qui donne sur la grande place que les façades latérales, offrent les mêmes divisions, les mêmes motifs de décoration autour des fenêtres, le même entablement pour couronner le tout, et cette unité d'ensemble donne à la masse entière de l'édifice une puissance incomparable. Plaçons-nous donc en face du palais pour en examiner attentivement la façade principale. Tout y est sagesse, force, justes proportions, habiles distributions, majesté dans l'ensemble, richesse sobre et harmonieuse dans les détails et, ce qui contribue à faire valoir l'importance de cette masse, c'est que les dimensions de la place sur laquelle elle s'élève et dont elle fait le fond, ne sont ni trop vastes ni trop restreintes et semblent avoir été calculées par l'artiste créateur. L'uniformité de l'architecture pourrait peut-être faire paraître cette belle façade un peu monotone si San Gallo n'avait eu le soin de construire les murs en briques, de sorte que tous les membres d'architecture, entablement, bandeaux, bossages, encadrements de fenêtres, exécutés en travertin, se détachent nettement sur la coloration rose de la brique.

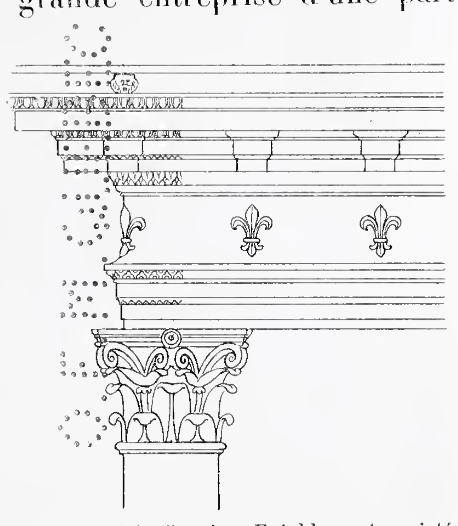
Au rez-de-chaussée, l'architecte a exprimé la force, en plaçant des bossages saillants autour de la porte d'entrée et dans les chaînes d'angle, en élargissant les chambranles des fenêtres et en faisant saillir les consoles qui les soutiennent; un bandeau orné de rosaces et de fleurs de lys sépare le rez-de-chaussée du premier

étage. Ici, treize fenêtres s'alignent, également espacées ; celle du milieu ouvre sur un balcon correspondant au couronnement de la porte d'entrée, et se distingue des autres en ce qu'elle est accompagnée d'une sorte de portique à double colonne supportant le grand écusson aux armes de Farnèse. Les autres fenêtres sont des modèles de noblesse et d'élégance avec leurs petites colonnes encadrant les chambranles et portant des entablements surmontés de frontons alternativement circulaires ou aigus. Il est vrai, et cette remarque a déjà été faite par d'érudits critiques, l'encadrement de ces fenêtres rappelle d'assez près celui des autels intérieurs du Panthéon, mais San Gallo ne pouvait guère s'inspirer à une source plus pure et, si nous l'avons loué tout à l'heure d'avoir à peu près reproduit dans la cour le portique du théâtre de Marcellus, nous ne le blâmerons pas d'avoir fait revivre sur la façade une des belles formes de l'architecture antique. Nous avons déjà signalé cette façon d'encadrer les fenêtres au palais du cardinal del Monte, construit à la même époque, à Montepulciano, par Antonio da San Gallo le Vieux ; ce fut très probablement par un accord simultané que ce même modèle servit en même temps à l'oncle et au neveu, tous deux sincères admirateurs de l'antiquité. Le palais de Montepulciano avait, en effet, été construit vers 1518, et nous venons de voir que le pape Léon X pouvait déjà admirer, en 1519, ce qui avait été fait au palais Farnèse.

Le second étage est séparé du premier par un grand bandeau peu saillant, mais enrichi d'ornements multiples ; treize fenêtres semblables s'y succèdent entre les chaînes de pierre des angles dont les refends; moins saillants que ceux de l'étage inférieur, indiquent une décroissance de force, au moins apparente, très judicieusement observée. Les fenêtres de ce second étage, bien qu'encadrées d'une architecture en harmonie parfaite avec celle des fenêtres du rez-de-chaussée et du premier étage, participent à l'idée maîtresse d'augmenter la légèreté des formes à mesure que s'élève la façade. La maigreur des frontons, ainsi que le cintrage des ouvertures et la suppression de l'entablement, ont donné lieu à de justes critiques ; San Gallo a sans doute sacrifié un peu de la correction du style à la pensée dominante d'alléger cet étage ; l'effet général cherché a été obtenu, qu'importe s'il a fallu pour cela négliger la pureté de quelques détails.

Cette science de l'harmonie, si bien mise en pratique par San Gallo, lui a permis d'obtenir le plus puissant effet qu'il soit possible d'atteindre en couronnant cette façade par un splendide entablement, bien en rapport avec l'architecture sévère du palais. Car il ne faut pas le laisser ignorer, l'entablement, dans les vastes proportions qui lui ont été affectées, avait été conçu par San Gallo ; ses dessins en fournissent la preuve. Le concours dans lequel il a été vaincu ne portait que sur des points de détail, ayant leur importance il est vrai, tels

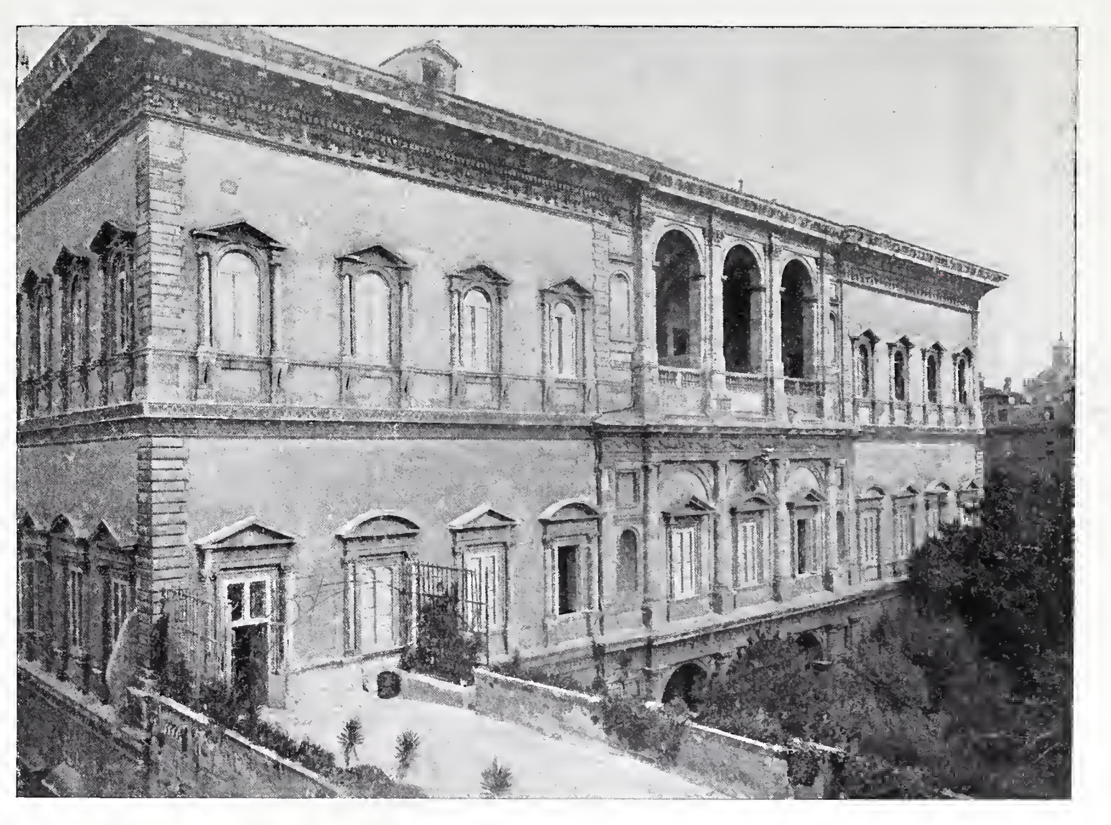
que saillie de la corniche, hauteur de la frise, aspec général plus ferme, mais en somme, brillante variation sur un thème déjà fourni par l'architecte lui-même. Ainsi, avoir donné le plan général de ce grand corps d'architecture, le dessin de toutes ses parties, l'idée première de tous les détails qu'on y admire, c'est avoir acquis et au delà le droit d'en être cité comme l'unique architecte. Sans prétendre frustrer tous les continuateurs de cette grande entreprise d'une part d'honneur dans son achèvement, c'est à San Gallo qu'il convient d'en reporter toute la gloire.



Rome. — Palais Farnèse. Entablement projeté par Antonio da San Gallo.

Il est certain que San Gallo n'avait pas négligé de s'occuper de la façade postérieure et que son projet comportait de ce côté une loggia ouverte, occupant la partie centrale. Il en commença même la construction, car on trouve à la galerie des Offices deux dessins d'exécution dont l'un représente une croisée du rez-de-chaussée avec la légende : *Scizzio delle fenestre del giardino* et la note : « *Le fenestre non si fecciono poi cosi, si fecciono come si dice qui.* » « Les croisées ne sont pas

exécutées ainsi, mais suivant qu'il est indiqué ci-contre. » Mais à quel degré d'avancement les travaux étaient-ils arrivés à la mort de San Gallo ? Il est impossible de le dire. Quoi qu'il en soit, ce n'est pas le projet de San Gallo qui a été suivi pour la partie centrale de cette façade. A la mort de Michel-Ange, rien n'était même terminé de ce côté ; Vignole, bientôt surchargé de travaux, tant à Saint-Pierre qu'à l'église del Gesu et surtout au château de Caprarole, s'était adjoint son élève Giacomo della Porta et lui avait confié l'achèvement du palais Farnèse. Le style propre à cette nouvelle direction se reconnaît parfaitement : ce n'est plus la pureté classique et la rectitude de Vignole, on constate une négligence malheureuse dans le raccordement des corniches, presque une incorrection dans le profil des moulures, une sorte de fantaisie dans beaucoup des détails de l'ornementation ; néanmoins, la loggia à trois arcades qui, sur trois étages, s'élève au centre de la façade postérieure ne manque pas de grandeur. Dans l'esprit des propriétaires du palais, successeurs de Paul III, c'est de ce côté que devait se trouver l'entrée principale ; une seconde cour aurait été ménagée sur l'emplacement du jardin, et un pont devait être jeté sur le Tibre afin de relier le palais à la belle villa des Chigi achetée, en 1580, par le cardinal Alexandre Farnèse, vice-chancelier du pape Grégoire XIII. Depuis cette époque la villa a été désignée sous le nom de la Farnesina, mais le raccordement entre les deux rives



Palais Farnèse. Façade postérieure.

du fleuve et la construction de la seconde cour du palais sont restés à l'état de projet.

Tel qu'il se présente aujourd'hui, le palais Farnèse n'en est pas moins un des plus beaux, si ce n'est le plus beau palais de Rome malgré les luxueuses constructions des Borghese, des Colonna, des Aldobrandini, des Barberini, faites au XVIIe siècle sous la direction de Fuga et du Bernin. Della Porta pouvait être fier de faire graver, en 1589, sous la balustrade de l'arcade médiane de sa loggia, l'inscription suivante :

ALEX . CARD . FARNESIVS . VICE . CAN .
EPISCOPVS OSTIENSIS
AEDES . A . PAVLO . III . PONT . MAX
ANTE PONTIFICATVM . INCHOATAS
PERFECIT . AN . M . DXXCIX .

annonçant ainsi l'entier achèvement des travaux.

Le palais et les autres biens de la famille Farnèse sont devenus, en 1731, la propriété des rois de Naples, par suite de l'extinction de la branche masculine de Parme et du mariage de Philippe V avec une princesse de cette maison. L'Hercule, la célèbre Flore, le fameux groupe des Enfants de Lycus, roi de Thèbes, Zethus et Amphion liant Dircée, leur sœur, aux cornes d'un taureau sauvage, ainsi que toutes les autres statues antiques qui avaient orné la cour et le jardin du palais, ont été transportés à Naples.

De très nombreux dessins relatifs au palais Farnèse sont conservés dans la collection de la galerie des Offices à Florence. On en compte dix-huit de la main même d'Antonio, tant pour les plans, les élévations que pour les plafonds et les autres parties intérieures ; un d'Aristotile da San Gallo représentant une cheminée ; un de Francesco da San Gallo, rappelant une frise du premier étage sur la cour ; un de Giov. Battista da San Gallo, esquissant la façade et les encadrements des fenêtres ; et plusieurs copies de dessins d'Antonio faits par un inconnu[1].

1. Ferri Nerino : Indice geografico-analitico dei desegni di architettura civile e militare esistenti nella Reale Galleria degli Uffizi in Firenze. Roma, 1885.

CIVITA-VECCHIA

1515

Civita-Vecchia, la vieille cité fondée par Trajan, avait été de tous temps un des principaux ports d'accès de Rome. Prise et en partie détruite par les Sarrasins en 840, repeuplée par ses propres habitants revenus occuper leurs anciennes demeures, elle était devenue l'objet constant de la sollicitude des papes qui en avaient fait fortifier le port. Au XVI[e] siècle, les Turcs et les pirates barbaresques avaient remplacé les Sarrasins, mais leurs déprédations étaient les mêmes, leurs incursions aussi dangereuses, la frayeur qu'ils inspiraient n'avait pas diminué; il y avait donc une véritable nécessité pour les papes à mettre cette porte de Rome à l'abri d'une insulte de la part des infidèles et d'en faire au besoin une place de guerre imprenable.

Déjà Sixte IV, sentant le besoin d'augmenter les défenses de la ville du côté de la mer, avait chargé, en 1483, ses architectes Giovanni de Dulci et, après lui, Lorenzo di Pietro de faire à l'ancienne citadelle, l'*Antica rocca vecchia,* des adjonctions importantes sous la

surveillance de Baccio Pontelli, son inspecteur général[1]. Mais l'art de fortifier les places avait fait de rapides progrès depuis vingt ans, aussi Jules II, peu d'années après son avènement, fut-il amené à prendre une résolution radicale et à décider la construction d'une nouvelle forteresse. Celui qui avait fait élever, lorsqu'il n'était encore que cardinal, la grande citadelle d'Ostie pour protéger la côte et défendre l'entrée du Tibre, était mieux à même que tout autre d'apprécier l'importance militaire de Civita-Vecchia ; ne devait-elle pas défendre la route de Rome contre les mêmes ennemis.

Dans les annales ecclésiastiques de Raynaldus, on lit à l'année 1508 : « *Julius etiam Civitatis-Vetulae postum communiere et arcem in eo extruere constituit ut in ea navali statione tutorales agerent, et ut ex ea triremes ad turcharum piratorum que grassationes prohibendas excurrere possent.* » « Jules décida de fortifier le port de Civita-Vecchia et d'y construire une citadelle afin qu'une station navale y soit constamment entretenue en sûreté et que, de là, les trirèmes puissent s'élancer pour s'opposer aux déprédations des pirates turcs ».

Jules II attachait à cette construction une telle importance qu'il vint en personne poser la première pierre. Le Diario manuscrit de Paride Grassi, secrétaire de Sa Sainteté, raconte ce voyage à Civita-Vecchia : il dit comment le pape, monté sur son navire particulier,

1. Même ouvrage, t. Ier, p. 81.

descendait le Tibre, escorté des galères et des brigantins de sa garde et arrivait par mer jusqu'à la ville; il décrit l'entrée et la réception solennelle faite au Pontife par tous les habitants du pays, ainsi que la cérémonie de la pose de la première pierre qui eut lieu le 14 décembre 1508.

Bramante était alors l'architecte universel; en pleine faveur auprès du pape, conseiller toujours écouté, il devait nécessairement l'accompagner. Néanmoins, un voyage préalable d'étude avait été indispensable pour prendre les premières dispositions; Bramante s'y était fait accompagner par deux de ses élèves afin de le suppléer dans la portion du travail qu'il ne pouvait faire lui-même; l'un s'appelait Giuliano Leno, romain de naissance, l'autre était Antonio da San Gallo. Ce dernier, aidé des conseils du maître, établit le plan de la nouvelle forteresse; le dessin en est conservé à la galerie des Offices de Florence et porte les corrections de la main de Bramante; en note, San Gallo a écrit: « *Chome lo Papa vuole partire la rocha di Civita* »; le mot *partire* qui signifie ici départir, partager, prouve bien que le pape était loin de se désintéresser de ce projet et qu'il donnait des avis respectueusement écoutés. Le père Alberto Guglielmotti, historien d'une certaine valeur[1], croit, qu'en raison du peu d'expérience

1. Storia delle Fortificazione nella Spiaggia Romana risarcite ed accresciute dal 1560 al 1570. Roma, Monaldi, 1880. — I Bastioni di Antonio da San Gallo designati sul terreno per fortificare e ingrandire Civita Vecchia l'anno 1515. Roma, 1860.

que pouvait avoir acquis à cette époque le jeune San Gallo dans l'art de la fortification, le plan de la forteresse a été dressé sous la dictée de Bramante; cela ne fait de doute pour personne, mais il n'en est pas moins certain que San Gallo fut appelé à diriger les travaux et, qu'en 1513, un peu avant la mort de Bramante, ils étaient assez avancés, sans être cependant achevés, pour que Guido Massimi ait pu s'y loger avec une troupe considérable. Il faut croire que, telle qu'elle était, cette citadelle offrait un abri et une protection suffisants puisqu'elle demeura à peu près dans le même état jusque sous le pontificat de Paul III. San Gallo, occupé de tous côtés, abandonna alors la direction des derniers travaux à Michel-Ange et celui-ci, ayant pu les faire complètement terminer, fit sculpter dans la corniche, en l'honneur du pape, les fleurs de lys des Farnèse.

Il ne nous appartient pas d'apprécier la valeur militaire de l'œuvre de Bramante, de San Gallo et de Michel-Ange; telle qu'on la voit encore aujourd'hui, il semble bien que rien n'y ait été changé depuis le xvie siècle. La citadelle se présente sous la forme d'un pentagone occupant un vaste emplacement situé sur un des côtés du port; des bastions ou tours font saillie sur les faces et renforcent les angles du polygone; les murailles, construites en travertin, s'élèvent à une grande hauteur, divisées en deux étages; l'étage inférieur, construit à fruit, c'est-à-dire avec un parement extérieur fortement

CIVITA-VECCHIA



Vue du Port et de la Forteresse, d'après une ancienne gravure.

incliné en avant, est séparé de l'étage supérieur par deux bandeaux saillants, et celui-ci est couronné par un entablement d'une grande noblesse où les gros modillons de la corniche surmontent une frise ornée régulièrement de fleurs de lys ; les profils de ces membres d'architecture sont largement traités. La forteresse aurait encore une apparence imposante et grandiose, mais sa parfaite inutilité, comme défense sérieuse, l'a réduite au rôle de caserne, aussi, n'est-elle plus qu'un pittoresque souvenir de la puissance temporelle des papes. Elle est cependant, comme beaucoup de ses semblables en Italie, un exemple frappant du sentiment artistique très particulier qui n'abandonnait jamais les architectes de la Renaissance, même lorsqu'ils acceptaient de devenir ingénieurs militaires, et prouve qu'ils savaient mettre à profit leurs études classiques pour donner à ces ouvrages un aspect monumental en rapport avec leur destination. Nous ne résistons pas au plaisir de citer ici le plus bel exemple d'architecture militaire traitée avec un art véritablement architectural : c'est l'ensemble des fortifications élevées, en 1527, par l'architecte-ingénieur San Micheli autour de la ville de Vérone, ouvrage remarquable comme protection défensive, mais admirable surtout par le caractère que San Micheli sut lui imprimer, principalement dans la construction des magnifiques portes dites Porta Nuova et del Palio.

La gravure reproduite ici a été dessinée par Falda

vers 1660, elle présente la vue de la citadelle, du port et de la ville de Civita-Vecchia telle qu'ils étaient alors. En retranchant de ce tableau pittoresque les magnifiques galères que le pape venait de faire construire, on pourrait croire cette vue prise de nos jours d'après nature, rien n'est changé si ce n'est que les pierres ont noirci et qu'une teinte de tristesse et de vétusté s'est répandue sur tout l'ensemble. Même le superbe portique élevé par Alexandre VII pour entourer l'arsenal et former au fond du port une sorte d'entrée triomphale existe toujours; mais, tandis qu'il servait autrefois à abriter les cardinaux et les seigneurs lorsqu'ils attendaient l'arrivée d'un pape ou qu'ils l'accompagnaient à son départ, il ne sert plus, aujourd'hui, que d'entrepôt de marchandises.

La ville de Civita-Vecchia qui, depuis le port, s'étage en amphithéâtre sur une côte faiblement inclinée, avait été protégée de tout temps du côté de la terre par une muraille fortifiée; mais, au XVIe siècle, elle ne répondait plus aux besoins de la défense. Léon X, voulant s'assurer par lui-même de ce qu'il y avait à faire, vint à Civita-Vecchia. Le Diario de Paride Grassi fait mention de ce voyage : « *Addi primo di ottobre 1515 papa Leone usci di Roma volgendosi a Viterbo, Montefiascone, Toscanella e finalmente Civita-Vecchia. Quivi dimorando il Papa...* » « Le premier jour d'octobre 1515, le pape

Léon sortit de Rome se dirigeant vers Viterbe, Montefiascone, Toscanella et, enfin, vers Civita-Vecchia. En demeurant ici le pape... ». La ville présentait, à cette époque, trois points fortifiés : l'Antica Rocca, le vieux château fort avec son ancienne tour carrée, disposée en cette circonstance pour loger le pape et servir de lieu de réunion aux ingénieurs et aux généraux; la nouvelle citadelle encore inachevée; et les murs qui entouraient le château avec leurs tours et leurs courtines crénelées du moyen âge. Il s'agissait alors d'élever une enceinte continue bastionnée d'après les nouvelles méthodes. Vasari, suivant son habitude, ne donne pas de date, et dit à ce sujet : « Léon X, ayant résolu de fortifier Civita-Vecchia, se rendit dans cette ville avec une foule de seigneurs parmi lesquels on distinguait Gio. Paolo Baglioni et Vitello. Sa Sainteté était aussi accompagnée d'hommes du métier, tels que Pietro Navarra et Antonio Marchesi di Giorgio; ce dernier était venu de Naples tout exprès. Les discussions furent vives et animées; celui-ci proposait un dessin, celui-là un autre, lorsqu'enfin Antonio da San Gallo présenta un projet qui fut approuvé et adopté par Léon X, les seigneurs et les architectes. Ce succès procura à notre artiste un haut crédit à la cour. » Milanesi, le commentateur de Vasari, a soin d'ajouter que deux érudits, Marini et Promis, pensent que le projet de San Gallo n'a jamais été exécuté; mais le P. Guglielmotti a démontré, d'une manière évidente, que l'enceinte fortifiée actuelle avec ses sept bastions est

bien celle que dessina San Gallo. On peut, du reste, s'en rendre compte en consultant la collection des dessins de la galerie des Offices; on y trouve les esquisses de San Gallo et l'on y reconnaît qu'elles sont non seulement conformes à l'exécution, mais qu'elles indiquent le procédé de construction appelé l'*ordine rinforzato*, c'est-à-dire une double épaisseur de murs sur les courtines, invention nouvelle absolument particulière à San Gallo. En outre, plusieurs médailles, dont une de Jules III, deux de Pie IV et une de Grégoire XIII, représentent la ville de Civita-Vecchia avec une enceinte bastionnée et des doubles murailles sur les flancs, exactement semblable au projet de San Gallo [1]. Il est donc certain que si le projet ne fut pas immédiatement exécuté sous le pontificat de Léon X, il le fut en tous cas un peu plus tard; ces fortifications existent encore, en partie du moins. Biagio Ortiz, dans l'itinéraire du pape Adrien VI, arrivant d'Espagne pour débarquer à Civita-Vecchia le 27 août 1522, dit que le pape fit l'éloge des fortifications de Bramante et de San Gallo; mais il n'indique pas s'il s'agissait de la citadelle seulement ou bien de celle-ci et du mur d'enceinte [2].

La galerie des Offices possède six dessins d'Antonio da San Gallo relatifs aux fortifications de Civita-Vecchia, ils portent les nos 824, 933, 934, 935, 946, 963.

1. Bonanni, Numismata Ponti. Venuti, t. I, p. 251.
2. Blasius Ortisius, Itinerarium Hadriani, p. VI. Parisiis, 1680.

CAPRAROLE

Vers 1515

Caprarola, petite ville faisant partie comme Gradoli et Capo-di-Monte des domaines des Farnèse, entre Rome et Viterbe, est construite aux pieds d'une colline environnée de rochers et de précipices. Voulant se ménager une retraite assurée, le cardinal Alexandre Farnèse, le futur pape Paul III, choisit pour y établir une forteresse le sommet de la colline, point culminant dominant tout le pays, favorable par conséquent à la défense et d'où la vue s'étend sur un horizon magnifique. Cette situation tout exceptionnelle fut une des causes principales qui suggérèrent plus tard aux Farnèse l'idée de convertir cette forteresse en un splendide château disposé pour une habitation princière.

Pendant qu'Antonio da San Gallo travaillait à Gradoli et à Capo-di-Monte pour le compte du cardinal Alexandre, celui-ci lui demanda de tracer les plans et de donner les dessins nécessaires à l'exécution de cet important projet; San Gallo se mit immédiatement à l'œuvre.

Vasari dans son texte s'en tient à cette simple phrase: « *e fece allora il disegno della fortezza di Caprarola* ; il fit alors le dessin de la forteresse de Caprarole[1]. » Mais, disons-le de suite, ce ou ces dessins n'ont jamais été retrouvés ; il n'y a dans la collection de la galerie des Offices qu'un seul dessin relatif au château de Caprarole, et il est de Balthazar Peruzzi. Comment cela se fait-il ? La réponse n'est pas facile puisque Peruzzi n'a jamais été employé comme architecte par les Farnèse. Quoi qu'il en soit, le savant annotateur de Vasari, Milanesi, n'hésite pas à écrire que le château de Caprarole, l'œuvre maîtresse de Barozzio da Vignola « *nella pianta conservo la forma e le proporzioni della fortezza gia edificata dal San Gallo* » ; « dans le plan il conserva la forme et les proportions de la forteresse déjà construite par San Gallo ».

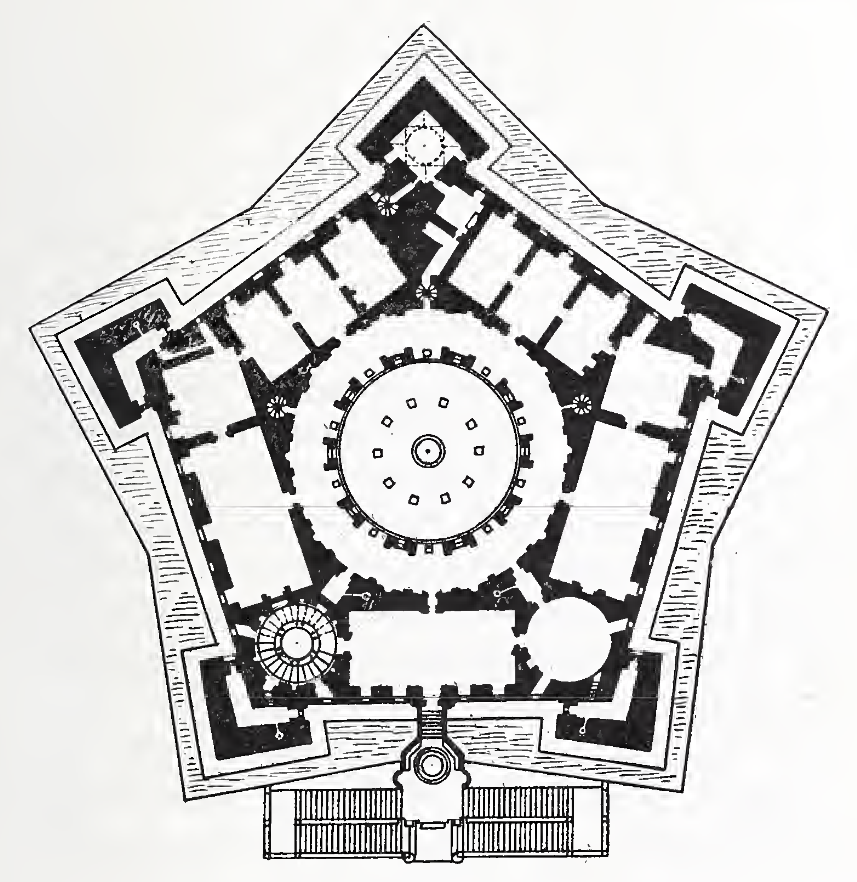
Néanmoins, il faut s'en rapporter à l'affirmation de Vasari ; car s'il a commis bien des erreurs, on peut admettre que dans cette circonstance il était parfaitement instruit de ce qu'il écrivait : n'avait-il pas vécu à Rome à côté d'Antonio pendant les dernières années du pontificat de Paul III, et il était resté en grande intimité avec plusieurs membres de la famille San Gallo;

1. Vasari Sassoni, Vie d'Antonio da San Gallo, t. V, p. 451 et note n° 4.

2. Jacopo Barozzio, architecte bolonais, né à Vignola, avait été présenté au pape Jules III par Giorgio Vasari, il devint architecte de Saint-Pierre et fut choisi par le cardinal Farnèse, neveu du pape Paul III, pour continuer les travaux du grand palais de Rome. C'est ce même cardinal Alexandre Farnèse qui lui fit construire le château de Caprarole.

de plus, son protecteur le plus influent le cardinal Ranuccio Farnèse n'avait pas dû lui laisser ignorer ce qui s'était passé autrefois à Caprarole.

La paternité d'Antonio da San Gallo, comme auteur



CAPRAROLE. — Plan de la Forteresse et du Palais.

de la forteresse de Caprarole, a donc été admise, non seulement par tous les écrivains, mais aussi par les architectes qui ont décrit et dessiné le château ; tels sont

Debret et Lebas dans leur ouvrage spécialement destiné à la monographie de cet édifice ; Percier et Fontaine dans leur livre intitulé : Les plus célèbres villas de Rome et de ses environs. Ces noms font autorité et à leur suite il est permis de se ranger sans crainte.

Le château de Caprarole comprend trois étages ; les deux étages supérieurs forment le palais, l'étage inférieur en est la substruction. C'est ce large soubassement, débordant de tous côtés sur les constructions postérieures, qu'Antonio da San Gallo avait disposé suivant le plan d'une forteresse pentagonale avec bastions saillants à tous les angles.

On accédait difficilement à la citadelle de San Gallo. Vignole se servit avec une rare habileté des pentes du terrain pour donner au château une entrée d'une majesté surprenante, Au moyen de rampes successives et de portiques, il fit arriver jusqu'à la muraille de la fortification dans laquelle il perça une porte monumentale donnant par un vestibule dans la cour intérieure.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur les beautés architecturales du palais de Caprarole ; qu'il nous suffise, à la gloire de notre San Gallo, de savoir qu'il a participé pour une part considérable à sa construction.

ROME

BASILIQUE DE SAINT-PIERRE

1516-1546

1re Période. — Jules II en montant sur le trône pontifical désirait imprimer aux travaux de reconstruction de la basilique de Saint-Pierre une grande activité et pensait avoir la gloire de terminer cette œuvre gigantesque. Après un examen sérieux des différents projets élaborés en vue de cette reconstruction, celui de Bramante fut préféré[1]. Le 6 janvier 1506, le pape pouvait écrire au roi d'Angleterre pour lui annoncer cette nouvelle et solliciter son concours ; et le 18 avril il posait en grande pompe la première pierre de ce nouvel édifice. Antonio da San Gallo travaillant déjà depuis près d'une année dans l'atelier de Bramante exécutait sous

1. Le véritable plan de Bramante n'a pas été conservé ; la médaille de Caradosso, fondue à l'occasion de la pose de la première pierre, en donne un aperçu à peu près exact. — Serlio a retracé le plan original, mais en lui faisant subir des modifications évidentes ; ce plan est cependant ce que l'on peut citer de mieux pour se faire une idée à peu près exacte de ce que pouvait être le projet de Bramante.

la direction du maître les dessins relatifs à ce vaste projet. Il existe à la galerie des Offices un croquis, fait et annoté par Antonio dont l'écriture est toujours facile à reconnaître, représentant la coupe d'une abside sans pourtour avec la souscription « *Taglio d'un Tempio* ». Cette note n'a rien, il est vrai, de bien explicatif, et serait plutôt capable d'égarer le lecteur, mais le baron de Geymuller, dans son important ouvrage sur la reconstruction de Saint-Pierre, a pu établir d'une façon péremptoire, en se référant aux mesures données par d'autres dessins, que cette esquisse ne peut être autre qu'un avant-projet dessiné par Antonio pour Bramante ; il faisait très vraisemblablement partie des premières études tracées en vue de la reconstruction totale de la basilique avant le projet définitif, c'est-à-dire en 1505, époque où les graves questions relatives à cette reconstruction étaient mises à l'ordre du jour et discutées par les architectes et les artistes en présence et sous l'impulsion de Jules II.

Il est certain que Bramante avait sous la main d'autres dessinateurs, et que celui dont il s'est le plus souvent servi à cette époque était Balthazar Peruzzi, car la collection des Offices contient de nombreux dessins de ce maître, encore bien novice architecte à cette époque, se rapportant tous à la mise à exécution du plan en croix grecque imaginé par Bramante. Néanmoins, cette première esquisse de San Gallo suffit à nous faire savoir que le jeune apprenti architecte a été, dès le début, mêlé

à toutes les questions relatives au monument dont il devait par la suite diriger la reconstruction en qualité d'architecte en chef.

Quelques années plus tard, la collaboration d'Antonio devint plus efficace. C'était le moment où, après avoir élevé les quatre grands piliers de la coupole, il fallait les cintrer pour les réunir par des arcs en maçonnerie. Bramante se souvint en cette circonstance des procédés déjà plusieurs fois employés par lui, ceux-là même que nous avons vu adopter par Giuliano da San Gallo pour voûter le grand salon de la villa de Poggio à Caïano ; il fit couler le stuc dans des caissons ou moules de bois où étaient sculptés en creux les fleurons, les moulures, les rosaces et autres ornements dont la voûte devait être décorée. Ces moules étaient établis directement sur le cintre et par dessus on plaçait la brique destinée à former le corps de la voûte. Quand on décintrait la voûte, les ornements ainsi moulés apparaissaient en relief et n'avaient besoin que d'un léger réparage. Ce genre de travail fut pris à l'entreprise par Antonio ainsi que la fourniture des cintres en charpente, aussi les livres de compte indiquent-ils un paiement à lui fait de 500 ducats, à valoir pour les moulures en relief et pour le coulage des caissons des grands arcs, avec la date du 15 février 1511 ; le solde de la fourniture des moules des caissons et des cintres est remis à Antonio le 20 décembre de la même année.

En continuant à compulser les registres pontificaux

on constate que le total des sommes payées aux entrepreneurs, ou consacrées aux différents traitements des architectes et des surveillants, s'est élevé depuis le mois d'avril 1506 jusqu'à la fin de l'année 1513 à 70 653 ducats d'or, somme relativement assez faible si on la compare à la grandeur de l'entreprise. Mais dans la fièvre de démolition et de reconstruction qui animait le pape et son architecte, combien de chefs-d'œuvre antiques furent anéantis, combien de richesses furent dissipées.

A la mort de Jules II les travaux étaient déjà tellement avancés que son successeur, n'eût-il pas été un Médicis, eût été obligé de les poursuivre activement : les quatre piliers gigantesques destinés à supporter la coupole s'élevaient jusqu'à la hauteur de la corniche, les arcs étaient bandés, ornés de leurs caissons, la chapelle située au fond de l'abside était presque terminée : de plusieurs autres côtés la construction était très avancée.

Bramante en mourant avait demandé à Léon X de lui donner pour successeur Raphaël, comme étant le plus digne et le plus capable d'assumer une telle charge. Aussi, dès le premier avril 1514, c'est-à-dire quinze jours à peine après la mort de Bramante, Raphaël était attaché à la construction de Saint-Pierre et, le 1er août de la même année, en était nommé architecte en chef avec l'assistance de Fra Giocondo de Vérone et de Giuliano da San Gallo ; l'un avait quatre-vingts ans, l'autre n'en avait que soixante-dix, mais était fatigué et déjà

souffrant de la maladie qui devait l'emporter peu d'années après. A côté de ces deux coadjuteurs officiels, dont il ne pouvait attendre que des conseils, Raphaël trouvait parmi les jeunes architectes réunis dans l'atelier de Bramante de précieux et d'actifs collaborateurs : c'était Balthazar Peruzzi, Andrea Sansovino, Giovanni Barile, Antonio da San Gallo et son cousin Giovanni Franceseo le fils d'Antonio da San Gallo le vieux.

Surviennent alors des modifications aux plans primitifs de Bramante bientôt suivis d'une transformation radicale dans les dispositions générales. Raphaël fait un nouveau modèle, la forme en croix latine est substituée à la forme en croix grecque, et, de toutes ces lenteurs, de toutes ces hésitations, il résulte une période de stagnation dans les travaux qui rendit la direction de Raphaël à peu près improductive malgré toute l'ardeur qu'il ait pu déployer. Il est juste d'ajouter que, dès le début, Léon X avait cru pouvoir allouer à la reconstruction de la basilique un crédit annuel de soixante mille ducats d'or, somme énorme, représentant à peu près trois millions de francs, et qu'après avoir eu tout d'abord de grandes difficultés à les prélever sur les dépenses multiples auxquelles il était obligé de subvenir, il réduisit ce crédit d'année en année dans des proportions considérables. Une médaille frappée sous Léon X montre d'un côté le temple tel que Bramante l'avait conçu, de l'autre le nouveau projet en forme de croix latine.

2e *Période*. — Pendant ce temps, Raphaël reconnaissant dans son jeune collaborateur Antonio da San Gallo un esprit élevé, un talent déjà mûr, une grande activité, avait sollicité du pape l'autorisation de se l'attacher en lui conférant, avec un titre plus important, une responsabilité plus grande. Giuliano da San Gallo, le seul architecte conseil demeuré auprès de Raphaël, après la mort de Fra Giocondo, avait été contraint par la maladie de se retirer à Florence et son neveu désirait vivement lui succéder ; c'est alors que d'après Vasari : « Antonio pria avec instance son protecteur le cardinal Farnèse de supplier le pape de lui accorder la place de son oncle. Léon X accueillit avec faveur cette demande, autant par estime pour notre artiste qui était bien digne de remplir cet emploi, que par bienveillance pour le cardinal. » Grâce à cette protection médicéenne qui ne faisait jamais défaut à un San Gallo, grâce à l'estime du cardinal Farnèse et à l'amitié de Raphaël, Antonio da San Gallo fut nommé par un bref du Souverain pontife en date du 22 novembre 1516 *Aintonte dell' architetto*, architecte adjoint, avec un traitement de douze ducats et demi par année, c'est-à-dire égal à la moitié de celui de Raphaël ; afin que « *e cosi in compania di Rafoëllo da Urbino si continua quella fabrica* » ; mais Vasari a soin d'ajouter « *assai freddamente* » « assez lentement »[1].

1 Antonio da San Gallo toucha le traitement de 12 ducats et demi jusqu'au 1er avril 1520. — Après la mort de Raphaël, ce traitement fut porté à

Le fait le plus considérable qui ressort de cette période de collaboration d'Antonio da San Gallo à l'œuvre de Raphaël est la rédaction du Memorial, document analytique et critique, écrit par Antonio da San Gallo à la demande de Léon X, pour indiquer les changements qu'il y aurait lieu d'apporter aux plans précédemment adoptés, et les motifs de ces changements. La date de ce document n'a pu être bien régulièrement établie ; quelques auteurs le font remonter à l'année 1514, ou, au plus tard, à l'année 1515, en s'appuyant sur ce que San Gallo parle souvent des architectes de la basilique au pluriel et qu'il désigne ainsi Raphaël et ses deux vieux conseillers. Mais à cette opinion on doit opposer que Léon X n'avait aucun prétexte, ni aucune raison pour demander, en 1515, un rapport critique sur les plans élaborés, à un jeune homme qui n'avait alors aucune qualité pour s'ériger en juge, tandis qu'il était tout naturel qu'après lui avoir confié le poste d'architecte adjoint de Saint-Pierre, c'est-à-dire lui avoir remis une part de l'autorité nécessaire à la direction des travaux, ce nouveau venu fût appelé à étudier à fond l'œuvre à laquelle il venait d'être attaché, à indiquer quelles étaient ses idées sur la poursuite des travaux, le genre de direction à leur donner, et à faire connaître les modifications que, selon lui, il croyait utile d'apporter aux projets déjà adoptés. Aussi, sans pouvoir donner

25 ducats, montant des émoluments affectés à l'architecte en chef, et lui fut fidèlement remis jusqu'à sa mort, 1546.

une date fixe au Mémorial, le croyons-nous écrit par San Gallo peu de temps après sa nomination d'architecte de Saint-Pierre, c'est-à-dire peut-être dans le courant de 1517.

A l'appui de son Mémoire, et pour en faire apprécier les conclusions, Antonio avait fait un nombre considérable de dessins ; ils sont tous ou presque tous conservés à la galerie des Offices à Florence et comprennent un grand plan dessiné à la plume et plusieurs esquisses de différentes parties de l'édifice[1]. Ce Mémoire fut-il remis au pape et discuté en présence de Raphaël ? On l'ignore ; mais le brouillon de cet important document nous a été conservé, et fait, avec les dessins, partie de la collection des Offices. Il commence en ces termes : « *Mosso pio a misericordia di Dio e di San Pietro e onore e utile di Vostra Santita che a utilita mia per fare intendere come li danari che si spendano in Santo Pietro si spendono chon poco onore e utile di Dio e di Vestra Santita perche sono buttati via. Le chagione sono queste infrascritte.* » « Agissant plutôt par la miséricorde de Dieu et de saint Pierre et pour l'honneur et l'utilité de Votre Sainteté, que par le désir de m'être utile à moi-même, en faisant comprendre comment l'argent affecté à Saint-Pierre est dépensé avec

1. Parmi les très nombreux dessins relatifs à la construction de la basilique de Saint-Pierre, exécutés soit par Antonio da San Gallo, soit par son frère Battista, plusieurs se rapportent à l'époque du Mémorial et beaucoup d'autres ont été faits plus tard, lorsque San Gallo était seul architecte ; il est impossible de distinguer ces deux séries l'une de l'autre.

peu d'honneur et d'utilité en faveur de saint Pierre et de Votre Sainteté, parce qu'il est détourné : J'en donne ici les raisons. »

Ces critiques se formulent en onze articles :

1° Introduire de l'unité dans le plan, etc. ;

2° Mettre les pilastres de la nef en rapport avec ceux de la tribune ;

3° Faire concorder les pilastres extérieurs qui sont doriques ;

4° Déterminer l'emploi des piédestaux pour les pilastres intérieurs ;

5° Si la grande nef se poursuit comme elle est commencée (avec quatre arcades nouvelles) elle sera longue et étroite et ressemblera à une ruelle ;

6° Cette nef sera obscure comme dans bien d'autres endroits de l'église où il est impossible d'amener la lumière ;

7° Faire en sorte que la grande tribune ne porte pas à faux... ;

8° Enlever les portes qui font communiquer d'une chapelle à l'autre ;

9° Blâmer l'exiguïté des hémicycles placés aux extrémités du transept ;

10° Réduire la saillie des corniches de marbre des chapelles ;

11° Faire porter sur des pilastres l'entablement des grandes niches.

Ces critiques techniques apparaissent très justement

fondées lorsqu'on examine le plan de Raphaël, et prouvent que le très illustre peintre manquait d'une éducation architecturale bien complète; elles indiquent également d'une manière sommaire il est vrai, que les secrétaires du pape ne se piquaient pas de tenir avec une scrupuleuse exactitude les comptes dont ils étaient chargés, et cela n'a rien de bien surprenant, lorsqu'on songe au désordre que devait présenter la gestion des sommes énormes que le pape dépensait de tous côtés avec une insouciante prodigalité.

Raphaël, pendant les six années qu'il dirigea à titre d'architecte en chef les travaux de Saint-Pierre, exécuta donc deux projets ou modèles : le premier, très critiqué, nous venons de le voir, par Antonio da San Gallo; le second, dégagé de la plupart des défauts signalés dans le Mémorial, comportait une coupole nouvelle d'un poids plus considérable que celle qu'avait prévu Bramante: aussi, fallut-il surélever la maçonnerie au sommet des grands piliers de manière à maintenir la poussée des grands arcs, ce qui fut fait, du moins en partie, ainsi que divers travaux de moindre importance dans les niches des chapelles et dans d'autres parties de l'édifice. Néanmoins, l'œuvre de Bramante n'avait pas beaucoup changé d'aspect lorsque mourut Raphaël et que San Gallo lui fut donné pour successeur.

3e *période*. — Après la mort de Raphaël, Balthazar

Peruzzi fut nommé, conjointement avec Antonio da San Gallo, architecte de Saint-Pierre, bien qu'il ne touchât au début que la moitié du traitement réservé à San Gallo. Cette collaboration de deux artistes d'un génie remarquable ne donna cependant, par suite du manque d'argent et des malheurs des temps, que de bien médiocres résultats. Il fallait avant tout consolider l'œuvre de Bramante à peine modifiée par les travaux de Raphaël, car, de tous côtés, elle menaçait de s'effondrer par suite de la rapidité avec laquelle elle avait été exécutée. Un des premiers soins des nouveaux architectes fut d'exhausser le sol général de l'édifice de plus de trois mètres, et d'augmenter dans de notables proportions les fondations des piliers, travail lent, considérable cependant, dont ils ne pouvaient recueillir aucune gloire, mais très coûteux et ne profitant guère qu'à l'entrepreneur Lorenzetto dont il fit la fortune.

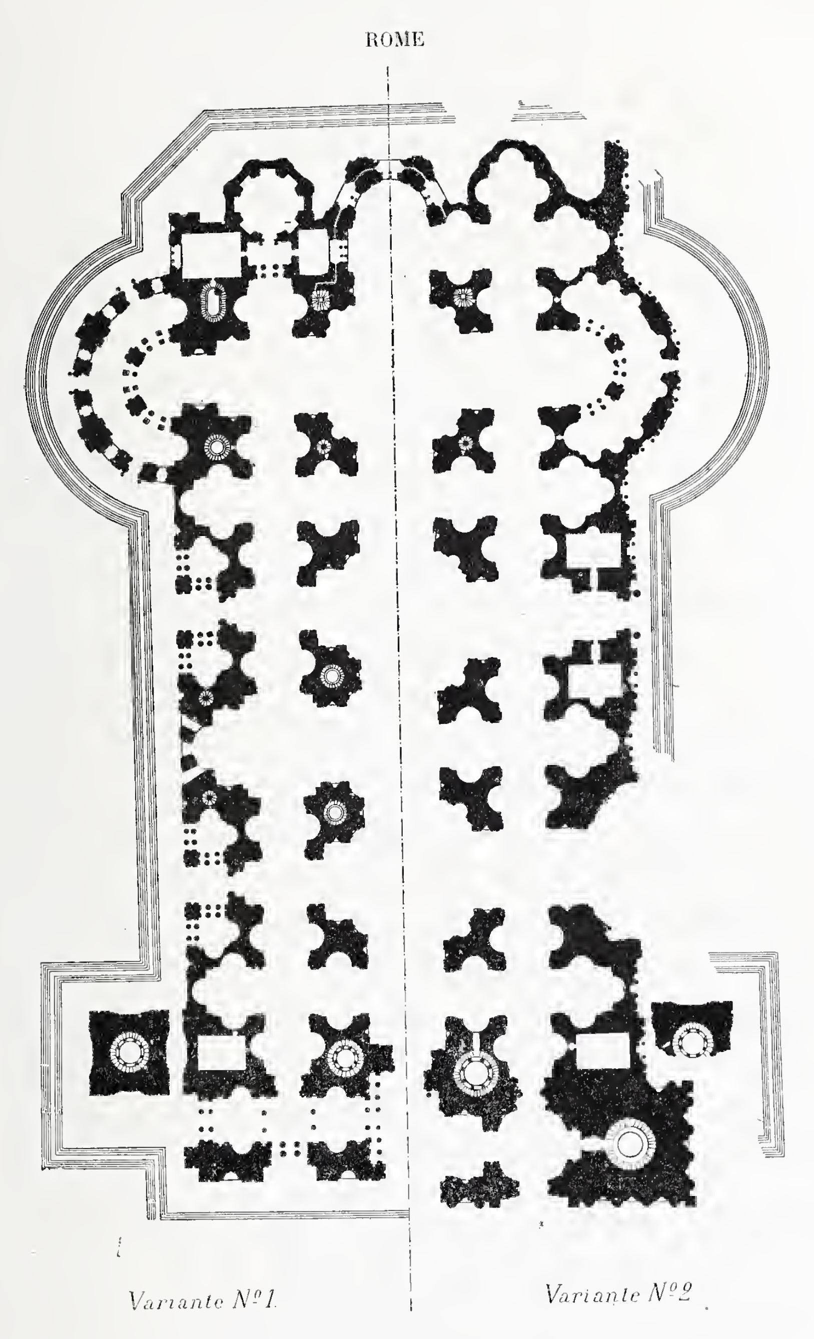
Léon X avait demandé à chacun des deux architectes de lui présenter un plan d'ensemble; tous deux prirent comme point de départ de leur étude le projet de Bramante et s'attachèrent à le modifier suivant leurs idées particulières. Le plan de Peruzzi qui s'en écartait le moins fut adopté par Léon X; mais la multiplicité de ces plans ne faisait que jeter l'indécision dans l'esprit du pape, aussi rien de définitif et d'important ne pouvait en résulter.

Bientôt Léon X mourut, 1521. Son successeur, Adrien VI, écartant toute occasion de dépense somp-

tuaire, fit suspendre les travaux. Avec Clément VII, le grand chantier reprit un peu d'activité, mais San Gallo, très occupé à fortifier des citadelles et à beaucoup d'autres entreprises de différente nature, éloigné de Rome à la suite du pape, résidant tantôt à Arezzo tantôt à Florence, ne pouvait effectivement surveiller ce qui se faisait à Saint-Pierre ; les travaux restèrent donc à peu près stagnants pendant une période de près de 17 ans. Durant cet espace de temps, Peruzzi, fort éprouvé par le siège de Rome, avait achevé la tribune ou l'hémicycle du fond de l'église ; il mourut en 1536, laissant à Antonio da San Gallo le soin de poursuivre seul l'œuvre commune.

4e période. — Paul III voulut mettre fin aux longues indécisions qui avaient jusqu'alors entravé la marche des travaux. Par une bulle en date du 14 janvier 1538, il nomma architecte en chef de la basilique : *Dilecto filio Antonio da San gallo laïco Florentino Architecto nostro* » et lui commande d'exécuter un modèle en relief donnant exactement la forme définitive de la future basilique. Ce modèle, véritable chef-d'œuvre d'une corporation de charpentiers, est en bois ; c'est une pièce énorme, ne mesurant pas moins de 35 palmes romaines de long sur 26 de large et 20 1/2 de haut[1],

1. La palme romaine vaut à peu près $0^{m},30$ de notre mesure actuelle ; le modèle a donc environ 11^{m} de long sur 8 de large et 7 de hauteur.



Basilique de Saint-Pierre.
Deux variantes du plan projeté par Antonio da San Gallo.

il a été exécuté, sous la direction de San Gallo, par son élève Antonio Labaco; il fallut plusieurs années pour le terminer et il ne fut achevé qu'après la mort de San Gallo ; il coûta la somme prodigieuse de 5 184 écus d'or. Ce modèle, digne en lui-même de toute admiration et par son étendue et par la finesse de ses détails, est encore visible aujourd'hui dans une des salles hautes de la basilique de Saint-Pierre; mais il est heureux, et tel est l'avis général de tous les architectes, que ce projet n'ait pas été exécuté, car, de tous ceux qui furent élaborés en vue de la reconstruction de Saint-Pierre, nul n'a jamais été plus compliqué dans le plan, moins simple et plus tourmenté en élévation.

Tout en cherchant à se rapprocher de la croix grecque, San Gallo prolongeait son édifice en y ajoutant un vestibule démesuré, séparé de l'église par un large passage voûté transversal dont il est difficile de comprendre le but; des deux côtés de la façade principale s'élèvent deux énormes campaniles divisés en de nombreux étages et terminés par une pyramide, dans le genre de ceux qu'avait fait élever Antonio le vieux à l'église de San Biagio à Montepulciano. L'élévation présente une agglomération de motifs divers, sans grande cohésion, sans parti pris bien accusé: ce ne sont que portiques sur portiques, colonnes sur colonnes, arcades sur arcades, élancements de clochers et de coupoles, qui font perdre au monument toute son unité et par suite toute

sa grandeur[1]. San Gallo avait tous les droits à subir à son tour la critique d'un nouveau Mémorial, lancé par un de ses futurs successeurs. Elle ne lui manqua pas. Michel-Ange sut la lui infliger lorsqu'il devint à son tour architecte de Saint-Pierre. Il s'est conservé une lettre écrite par le Buonarroti à son ami Bartolomeo Ammanati datée de Rome 1555 que nous ne devons pas hésiter à reproduire ici :

Messer Bartolomeo caro amico,

« Il est impossible de nier que Bramante ne fut un habile architecte ainsi que tous les autres depuis les temps anciens jusqu'à nous. Il fit le premier plan de Saint-Pierre, non pas plein de confusion, mais clair, simple, bien éclairé et isolé, de manière qu'il ne nuisait en rien au palais du Vatican; ce plan était considéré comme une belle chose, et il en est encore de même aujourd'hui, de telle manière que celui qui a voulu s'écarter de la conception de Bramante, comme a fait San Gallo, s'est éloigné de la vérité. Et je le dis parce

1. Le père Felippo Bonanni, dans son ouvrage : Templi Vaticani Historia, Romae, 1696, donne trois planches relatives au projet d'Antonio da San Gallo : la première, la 14e de l'ouvrage, présente le plan général ; la 15e la façade ; la 16e l'élévation latérale et la coupe avec quelques détails. — Le baron H. de Guymuller, dans son important travail sur Saint-Pierre de Rome, a reconstitué, d'après les indications fournies par le plan d'Antonio da San Gallo, une façade très intéressante à étudier.

que chacun peut le constater d'après son modèle, pourvu qu'il ne soit pas aveuglé par l'amitié (*gli occhi appassionati*). Avec la grande construction circulaire que San Gallo place au dehors, il enlève d'abord toute lumière au plan de Bramante, mais en ce qui concerne son propre projet il n'a pas éclairé certaines cachettes (*nascondigli*) qui se trouvent en haut et en bas et doivent être très favorables à une infinité de mauvaises actions (*ribalderie*), telles que de cacher des bandits, de faire de la fausse monnaie, de violenter des religieuses et d'autres scélératesses ; de façon que le soir, lorsque l'église serait fermée, il faudrait vingt-cinq hommes pour chercher ceux qui y seraient cachés et encore ne pourrait-on les trouver qu'avec de grands efforts. Il y aurait un autre inconvénient à ajouter au plan de Bramante la construction circulaire indiquée par le modèle de San Gallo, ce serait d'être obligé de démolir la chapelle de Paul, les chambres du plomb, de la Rote et d'autres encore, et je crois que la chapelle de Sixte ne serait pas non plus respectée. On dit que la portion déjà élevée de cette partie circulaire a coûté cent mille écus, cela n'est pas vrai, parce qu'avec seize mille on pourrait la construire et par conséquent en la démolissant on perdrait peu de choses car les pierres qui s'y trouvent et les fondations ne pourraient venir plus à propos et l'édifice acquerrait une plus-value de deux cent mille écus et une augmentation de durée de trois cents ans. C'est ce qu'il me semble et je le dis sans passion, car si je l'ob-

tenais ce serait une grande fatigue pour moi. Et si vous pouvez le faire comprendre au pape, vous me ferez plaisir quoique je ne me porte pas bien. »

« Votre Michelagniolo. »

« En examinant le modèle du San Gallo, je juge que tout ce qui a été fait dans mon temps ne doit pas être démoli : ça serait une très grande perte[1] ».

Vasari rapporte un trait plus sanglant que cette critique, en somme très modérée : « A quelqu'un qui lui disait que le modèle de San Gallo offrait *un bon pasco*, une bonne pâture, voulant exprimer qu'il y avait de bonnes choses à y prendre, Michel-Ange répondit : « Oui vraiment pour les animaux et les bœufs qui ne « comprennent rien à l'architecture. » Cette boutade était digne de la mauvaise humeur habituelle du grand artiste[2].

Malgré les critiques plus ou moins violentes de Michel-Ange, on ne saurait refuser au modèle de San Gallo un mérite déjà grand : c'est que chaque partie prise à part dénote chez l'architecte une science profonde et offre une application judicieuse des règles de la statique ; le style en est pur et dépourvu de toute innovation inconsidérée, éloge que l'on ne peut pas

1. Le lettere di Michelangiolo Bunarroti. Firenze, 1875, p. 535.
2. Vasari Sansoni, 1881, vol. VII. — Vita di Michelagnolo Buonarroti, p. 218.

souvent donner à Michel-Ange. Enfin, tel qu'il était, le modèle plut à Paul III ainsi qu'à son entourage, et il fut décidé qu'il serait mis à exécution.

Mais pour assurer la réussite d'un tel projet il fallait



ROME. — Basilique de Saint-Pierre d'après une ancienne gravure.

être avant tout un constructeur de grand mérite. San Gallo ne laissait rien à désirer de ce côté, aussi commença-t-il par s'attaquer aux fondations. Il fit creuser des puits, les remplit de maçonnerie et les réunit par

des arcs allant de l'un à l'autre afin de donner au sol une grande fermeté et de pouvoir construire dessus avec toute assurance. Les grands piliers de la coupole étaient évidés du côté intérieur par des chapelles ou niches ; il profita de l'exhaussement du sol qui diminuait la hauteur de ces niches pour en diminuer également la largeur et renforcer d'autant la maçonnerie des piliers. San Gallo fit ainsi une œuvre considérable, peu appréciée parce qu'elle n'apparaissait pas avec éclat au dehors, mais d'une utilité absolue, permettant d'asseoir les nouvelles constructions sur des bases à tout jamais inébranlables.

Après la mort de San Gallo, Michel-Ange fut immédiatement nommé architecte en chef de la basilique. Son premier soin fut de faire un nouveau modèle et un nouveau projet. Rejetant toutes les adjonctions de San Gallo pour se rapprocher du plan primitif de Bramante, il se livrait surtout à un travail de simplification, aussi, son modèle fut fait en quinze jours et ne coûta que vingt-cinq écus ; mais Vasari qui relate ces chiffres oublie de dire que le modèle était en terre cuite et ne consistait qu'en une simple maquette pouvant servir à fixer les idées générales.

Michel-Ange, auquel on doit le tambour à colonnes destiné à supporter la grande coupole, avait dessiné et tracé cette dernière sans règle, sans calcul, avec le seul

sentiment qui guide un grand artiste lorsqu'il est appelé à exprimer une grande pensée, la mort vint le frapper en 1563 avant d'avoir pu réaliser son admirable conception. Vignole, son classique et prudent successeur, ne put mieux faire que d'exécuter fidèlement le projet de coupole de Michel-Ange[1].

Nous donnons ici à titre de renseignement très intéressant la liste complète des architectes qui ont travaillé à la reconstruction de Saint-Pierre.

Depuis Nicolas V, 1450, jusqu'à la fin du pontificat d'Alexandre VI, 1503, il ne s'était agi que de refaire l'abside, la tribune de l'ancienne basilique, en lui donnant plus d'extension; six architectes travaillèrent successivement à cette réfection, ce furent: *Rosellino, L.-B. Alberti, Giacomo da Pietra Santa, Giuliano da Majano, Giovanni de Dolci, et Meo del Caprina.*

En 1503, Jules II ordonne à *Bramante* de faire le premier projet d'une reconstruction générale ; les travaux commencent et se poursuivent avec *Giuliano da San Gallo, Fra Giocondo de Verone, Raphaël d'Urbin,* sous Léon X; *Balthassar Peruzzi, Antonio da San Gallo,* sous Paul III; *Jules Romain, Michel-Ange,* sous

1. Dans la salle haute de Saint-Pierre, où est exposé le modèle de San Gallo, on conserve également un grand modèle de la coupole fait, dit-on, par Michel-Ange; il est en menuiserie parfaitement dessiné et détaillé et ne correspond pas à la description que fait Vasari du modèle de Michel-Ange. Il faut croire que celui dont nous signalons l'existence a été fait plus tard, pendant le cours des travaux et sans hâte, car il est d'une exécution remarquable.

Jules III; *Barozzio de Vignole*, *Piero Ligorio*, sous Pie V; *Giacomo della Porta*, sous Grégoire XIII et Sixte V; *Domenico Fontana* termine la coupole; *Carlo Maderno* achève la façade et les portiques, 1614; et *Bernin* complète l'ensemble en élevant la colonnade, sous Alexandre VII en 1667.

VITERBE

ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA QUERCIA

1518

Cette église, dont l'origine se rattache à la présence d'une image miraculeuse de la Vierge exposée dans le tronc d'un chêne, est un des monuments les plus importants de Viterbe, la ville aux beaux cloîtres, la ville aux gracieuses fontaines. Sa fondation date de la seconde moitié du XVe siècle ; Bramante en fut l'architecte, et l'on reconnaît la main du maître illustre entre tous à cette architecture correcte et gracieuse, à ces belles arcades qui séparent les nefs portées sur leurs colonnes corinthiennes, à cette façade d'une simplicité peut-être un peu modeste, si elle n'était rehaussée par la chaude coloration des faïences émaillées de Luca della Robbia. Les travaux, comme toujours, durèrent fort longtemps et n'étaient pas terminés à la mort de Bramante, il manquait encore le grand plafond de l'église, le *soffitto,* et, c'est très vraisemblablement à la protection du cardinal Alexandre Farnèse, légat du pape à Viterbe, ville aux environs de laquelle les Farnèse possédaient

des biens considérables, qu'Antonio da San Gallo dut d'être appelé à achever l'édifice[1].

Bien que le couvent, dont l'église n'était qu'une dépendance, ait été fondé par l'ordre puissant des Dominicains, les habitants de Viterbe n'avaient pas voulu se désintéresser de la construction d'un monument qui venait remplacer la modeste chapelle élevée par la piété publique en l'honneur de la Vierge au Chêne; aussi les dépenses relatives à la construction de l'église nouvelle furent-elles, en grande partie, payées par la municipalité de la ville. Il subsiste dans les archives de Viterbe une grande quantité de documents et de pièces relatives à cette construction, on y peut trouver des détails fort intéressants sur la part que prit Antonio à ce beau travail.

La partie la plus importante de l'œuvre de San Gallo a donc été la confection et la décoration du grand plafond qui recouvre aujourd'hui encore la nef principale de l'église. C'est à ce travail que se rapporte un premier acte passé par devant le notaire Evangelista di Giovanni de Bartholis, le 8 décembre 1518, aux termes duquel Antonio da San Gallo s'engage à exécuter à forfait, *a cottino*, pour la somme de mille ducats, le plafond destiné à recouvrir la nef du milieu de l'église Notre-Dame della Quercia, en s'obligeant à le terminer dans l'espace de trois années et de le faire plus beau,

1. Voir Gustave Clausse, Les Marbriers romains. — Les Cloitres de Viterbe, p. 474. Paris, Leroux, 1897.

plus fouillé et plus riche que celui de la salle du Consistoire, au Vatican, récemment installé par ordre de Léon X : « *della camera di papa Leone in palazzo del papa in Roma dove si fa il consistorio e uno palmo piu sfondato che non e decto palco et piu se bisogna* ». Les habitants de Viterbe ont dû être satisfaits ; ce magnifique soffitte peut lutter avec tout ce que les églises et les palais de Rome montrent de plus remarquable en ce genre. Il se compose d'une multitude de compartiments juxtaposés, ornés de moulures décorées, de frises sculptées et de grandes rosaces faisant saillie au fond des caissons. Les sculptures furent exécutées, sous la direction et d'après les dessins de San Gallo, par un habile artiste florentin appelé, dans les actes, Maestro Giovanni et surnommé le Panzera.

Cependant, les choses n'avaient pas marché aussi rapidement que l'avait espéré San Gallo ; moins d'une année après la signature de son contrat d'engagement, un second acte est passé dans l'étude du notaire Francesco Maria Tignosoni, par lequel Antonio, après avoir fait ratifier le premier contrat par les fabriciens de S. Maria della Quercia, leur fait prendre l'engagement d'élever à leurs frais le plancher nécessaire à la pose du plafond et promet de son côté de livrer ce soffito dans un délai de dix-huit mois à partir de la date du nouvel acte. L'établissemsnt de cette charpente provisoire, de cet échafaudage, demanda quelques mois ; le 26 juillet 1520 tout était disposé pour la mise en

place du plafond, et le même notaire remet à Maestro Battista di Giuliano da Cortone 24 ducats pour prix de cet échafaudage.

Mais à partir de ce moment on constate un ralentissement considérable dans la marche du travail, peut-être même une cessation momentanée complète par suite d'événements difficiles à déterminer, car ce n'est que sept années après le premier engagement pris par San Gallo que ce plafond fut terminé ; et encore, probablement fort occupé ailleurs, avait-il dû appeler à son aide son cousin Francesco, fils de Giuliano son oncle, pour le suppléer. En effet, on trouve un reçu donné le 12 février 1525 en présence du notaire Giovanni Antonio Bonsono, par le sculpteur Giovanni di Pietro, de Florence, surnommé le Panzera, désigné ici sous le titre de *carpentiere*, dans lequel il déclare, tant en son nom qu'en ceux de Maestro Antonio da San Gallo et de Maestro Francesco da San Gallo, recevoir de la part du prieur et des *soprastanti*, surintendants de l'église, les mille ducats fixés pour la complète construction du plafond.

Non seulement ce travail était loin d'avoir été terminé dans les délais primitivement indiqués, mais à l'époque où le prix en fut payé, il n'était pas encore achevé. Nous en trouvons la preuve dans un dernier acte, en date du 13 juin 1525, dressé dans le palais du gouverneur, par lequel Antonio reconnaît avoir reçu les mille ducats et s'oblige à livrer le plafond complètement terminé au mois de septembre suivant, c'est-à-

dire six mois après en avoir touché le prix. Par une compensation de comptes ou bien par suite d'une action toute spontanée, dont il ne faut pas retirer le mérite à Antonio, il promet, en outre, par le même acte, de remettre 40 ducats de sa main à la Madone pour le salut de son âme[1].

Le plafond achevé, il restait à le faire dorer et peindre ; la municipalité, la seigneurie de Viterbe comme on disait alors, voulut bien prendre à sa charge une partie de la dépense et fit commencer le travail, mais sa bonne volonté dépassait les moyens dont elle pouvait disposer. Il fallut s'arrêter, et jamais peut-être ce beau plafond n'aurait fait, comme il le fait encore, l'orgueil des habitants de Viterbe, si le cardinal Farnèse, devenu, en 1534, le pape Paul III, n'était venu à Viterbe et n'eût eu la très naturelle curiosité de voir l'œuvre de son architecte et ami Antonio. Cette visite est restée célèbre dans les fastes de la Madonna della Quercia ; elle eut lieu le 16 septembre 1536 et fut profitable à la belle église[2]. Le souverain pontife, toujours désireux d'être agréable aux habitants de sa ville de prédilection, ordonna « *che si facesse et finisse a sue spese il palco doro del Madonna della Cerqua (sic)* ». « Que toute la dépense nécessaire à l'achèvement de la peinture et de

1. Tous ces documents écrits en latin ont été entièrement publiés dans l'*Archivio Storico delle Arte,* vol. III, année 1890.

2. Les *Ricordi di Casa Sacchi* de 1476 à 1572, publiés par J. Ciampi, font mention de la visite de Paul III à l'église de S. M. della Quercia et de l'ordre donné par le pontife de dorer à ses frais le plafond de San Gallo.

la dorure du plafond de l'église serait supportée par sa cassette particulière. »

Pour reconnaître cette générosité et pour laisser croire, par un sentiment de flatterie, que le travail tout entier appartenait à l'inspiration de Farnèse, ce qui du reste n'était que l'expression de la vérité, on décida d'ajouter de tous les côtés à la décoration du plafond les fleurs de lys des Farnèse peintes en bleu et, au centre, un colossal écusson aux armes de la famille.

Le convent attenant à l'église possède un vaste réfectoire dont Antonio da San Gallo commença la construction en 1519 et qui fut achevé plus tard sous la direction de Maestro Battista di Giuliano da Cortona, comme l'indique le livre de Cesare Pinzi *I principale monumenti di Viterbo*. Il existe dans la collection de la galerie des Offices une petite esquisse à la plume faite par San Gallo à cette occasion ; elle porte la note manuscrite : *Refettorio per la madonna della Quercia*.

ROME

PALAIS PALMA, ZECCA, CERVIA, RAPHAEL

Sous ce titre collectif nous groupons différents édifices particuliers faits à Rome par Antonio da San Gallo le Jeune, en dehors des palais Farnèse, Regis et de son propre palais, auxquels nous consacrons des articles particuliers. Ces constructions, assez nombreuses, ont été en partie détruites ou défigurées; néanmoins, celles qui subsistent témoignent encore du talent et de l'activité de notre architecte, de la correction et de la convenance de leur architecture, de la fermeté et de la noblesse de leur style ; tout artiste peut tirer de fructueux enseignements de leur examen.

PALAIS PALMA (Baldassini)

Le palais Palma est situé dans la *via delle Copelle*, une des petites rues qui avoisinent l'église de Sant Agostino, construite par Baccio Pintelli par ordre du

10

cardinal d'Estouteville, vieux quartier de Rome que le xve siècle avait vu en partie transformé. Cette belle demeure avait été primitivement édifiée pour Messer Marchione Baldassini et fut habitée, plus tard, par le cardinal Roma, puis par la famille Mellini et, enfin, par la famille Palma. Si l'on en croit Vasari, cette construction, une des premières exécutées à Rome par Antonio da San Gallo, aurait fait grand honneur à son auteur; ceci nous reporterait peut-être aux années 1510 ou 1515, puisqu'en 1513 Antonio commençait les travaux du palais Farnèse.

Quoi qu'il en soit de l'exactitude rigoureuse de ces dates, le palais Baldassini était considéré, à cette époque, comme le mieux distribué et le plus commode à habiter qu'il y eût à Rome, et en effet, un large vestibule d'entrée, amenant directement au portique de la cour et à l'escalier savamment et élégamment disposé sur le côté, font encore foi de cette belle ordonnance.

Messer Marchione fut tellement satisfait de l'œuvre de son architecte qu'il résolut de faire décorer sa superbe demeure par un habile artiste. Après quelques hésitations, car on pouvait alors hésiter entre tant de célébrités, il s'adressa à Perino del Vaga, l'élève de Raphaël, celui auquel était confiée la décoration des Loges du Vatican. Vasari, qui avait pu les admirer dans tout leur éclat, parle des peintures de la grande salle du premier étage; sa description est faite avec un scrupuleux détail, et l'on peut se faire une

idée bien exacte de leur importance. La surface des murs était divisée, dit-il, par des pilastres entre lesquels il y avait de grandes et de petites niches; dans les grandes, des sortes de philosophes étaient groupés deux par deux; dans les petites, il y avait des enfants; au-dessus de la corniche qui surmontait les pilastres et contournait la pièce entière, s'élevait une autre ordonnance divisée, comme la première, en panneaux où Perino avait peint des sujets se rapportant à l'histoire primitive de Rome, depuis Romulus jusqu'à Numa Pompilius; au plafond, une figure de la Paix brûlait ses armes, environnée de trophées[1].

La belle décoration de Perino del Vaga n'existe plus, nous avons malheureusement pu le constater; le premier étage du palais est actuellement occupé par différents locataires, les pièces primitives ont été recoupées par des cloisons, des papiers de tenture cachent la nudité des murs, et c'est à peine si l'on aperçoit encore, noircies par la fumée, le temps et l'usage, quelques gracieuses arabesques courant sur les frises au-dessous des plafonds.

La façade du palais comportait à l'origine deux étages, le troisième a été rajouté postérieurement. A chacun de ces étages, sept fenêtres sont encadrées par des chambranles avec attiques; le rez-de-chaussée est appareillé en bossages, et des chaînes, également en

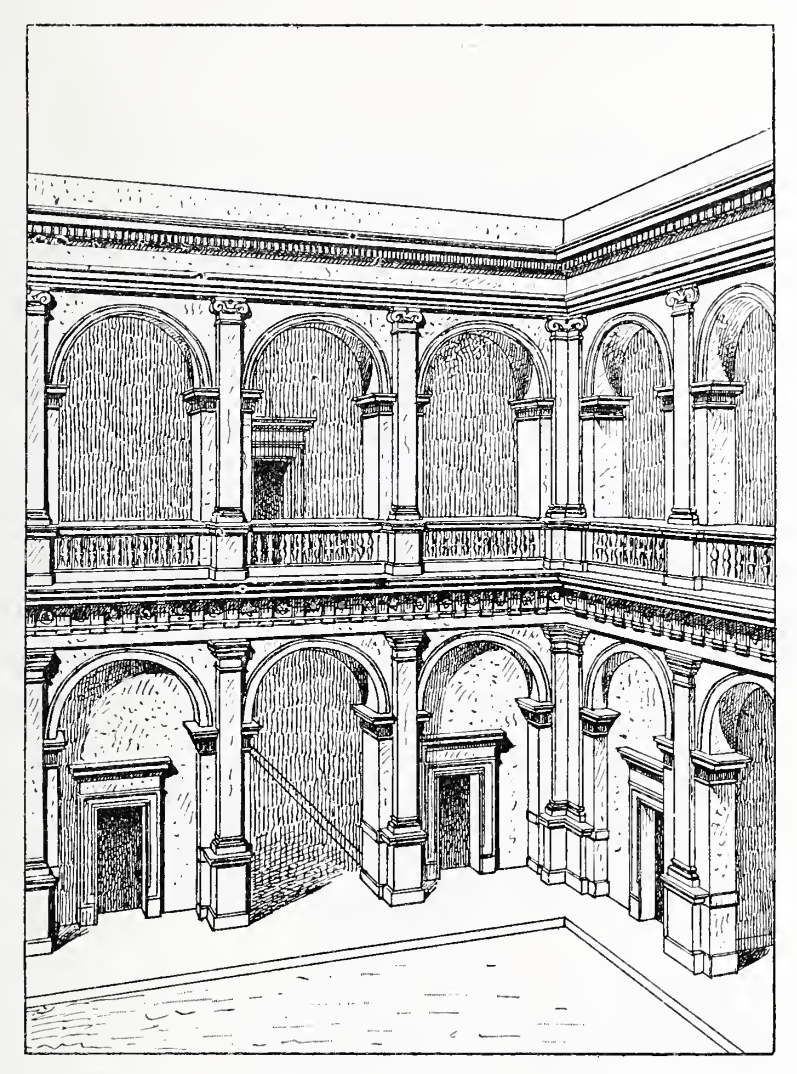
1. Vasari, Vie de Perino del Vaga, t. V. Ed. Sassoni.

saillie, consolident les angles. La porte d'entrée, composition architecturale d'une évidente importance, s'ouvre en arcade, flanquée de chaque côté par une colonne accotée d'un pilastre supportant un entablement dorique dont la frise est ornée de triglyphes et de métopes ; ces colonnes reposent sur de hauts piédestaux.

En franchissant cette porte, on pénètre dans un vestibule voûté, décoré de pilastres, pour arriver à la cour occupée aujourd'hui par une imprimerie. L'architecture élégante et gracieuse de San Gallo a été heureusement respectée, on la retrouve encore avec tous ses fins détails : trois arcades se développent sur chaque face, séparées par des pilastres doriques élevés sur piédestaux ; au-dessus, passe un entablement enrichi de triglyphes et de métopes ornées de différents attributs, vases, fleurons, etc... L'étage supérieur est d'ordre ionique avec pilastres, chapiteaux à volutes, entablement renforcé de denticules et de modillons ; des fenêtres s'ouvrent entre les pilastres.

En somme, ce palais, d'aspect triste et sévère, est d'une architecture régulière, somptueuse même pour l'époque où il a été élevé. Néanmoins, on y remarque certaines incorrections qu'il faut attribuer à la jeunesse et à l'inexpérience de son auteur : l'étage du rez-de-chaussée est peut-être trop haut, ce qui enlève de l'harmonie à l'ensemble ; les piédestaux des colonnes trop élevés nuisent un peu à l'élégance de l'ordre.

Mais que sont ces légères erreurs ? L'édifice, dans son ensemble, n'en est pas moins un morceau d'une réelle



ROME. — Palais Baldassini. — Palma. Vue perspective de la cour.

valeur, résultat manifeste d'études approfondies, faites

d'après les beaux modèles de l'antiquité, mais appliquées ici à des besoins nouveaux avec un tact et une habileté que l'on ne saurait trop reconnaître.

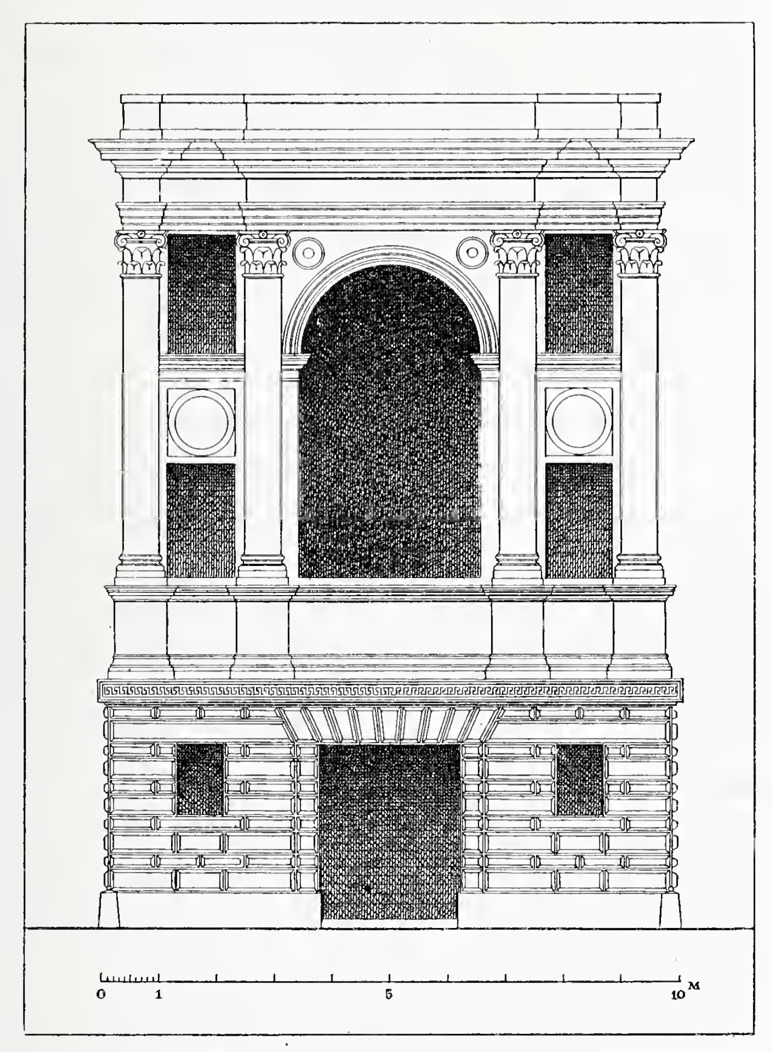
On conserve à la Galerie des Offices, à Florence, un plan de la main d'Antonio da San Gallo, portant la mention « *di Messer Marchione Baldassini* », mais il a soin d'ajouter « *non si fe chosi* » ; il est donc certain que ce plan ne se rapporte pas à ce qui a été exécuté. Letarouilly a donné dans son grand ouvrage « les Édifices de Rome moderne » d'intéressants détails sur le palais Palma; il loue, à bon droit, l'ordonnance du plan et de la cour, tout en faisant à ses éloges quelques restrictions justifiées ; mais Letarouilly indique au premier étage des arcades qui n'existent pas et qui n'ont jamais dû exister, de même qu'il oublie, dans son dessin de la façade, les bossages du rez-de-chaussée. Les dessinateurs qu'employait Letarouilly pour l'aider dans son immense travail n'ont pas toujours été des reproducteurs très fidèles[1].

LA ZECCA OU BANCO DI SAN SPIRITO

A l'angle de la *via dei Banchi Vecchi* et de la *via dei Banchi novi,* sur une place dégagée par le percement du *Corso Vittorio Emanuele,* s'élève l'élégante

1. Voir Letarouilly, Édifices de Rome moderne, vol. I, pl. 1, 2, 3 ; texte, p. 147.

façade d'un palais auquel on avait donné le nom de Banco di San Spirito, en raison de ce qu'il était occupé



ROME. — Banque du Saint-Esprit. Zecca.

au XVIe siècle par l'Hôtel des Monnaies. Cette construc-

tion remplaçait une ancienne maison dans laquelle le pape Jules II avait établi la banque d'État, en 1512, comme l'indique une inscription placée sur la muraille attenante à la nouvelle banque : *Julio II. pont. max... Dominus Maximus Hieronimus Picus. ædiles. p. 1512.* C'est là que le pape faisait frapper les belles pièces d'argent à son effigie, que l'on appelait les Giuli. Le nouveau palais, destiné au même usage, fut bientôt désigné, comme l'ancien, sous le nom populaire de la Zecca, nom attribué en général à tous les locaux où l'on frappait des monnaies en Italie.

Les deux rues sur lesquelles est située la Zecca de Rome se rencontrent en formant un angle assez aigu, mais un large pan coupé a permis d'élever sur la place même une façade monumentale. En quelle année ce travail a-t-il été fait? Il est difficile de le dire ; cependant il est absolument certain que ce fut pendant le pontificat de Clément VII, une grande inscription datée de 1667 le constate : *Ædes Clemente VII Medice cudendis nunnemis destinatas.....* Il est non moins certain qu'Antonio da San Gallo en fut l'architecte, Vasari le dit expressément, et, à défaut de renseignements plus précis, le style de l'architecture du monument l'indiquerait suffisamment.

La Zecca et le palais Regis, construit dans le voisinage par Antonio da San Gallo, ont de nombreux points de ressemblance, tant dans la disposition des bossages du rez-de-chaussée que dans la décoration des chapi-

teaux et l'ornementation des bandeaux, le style général des deux édifices est bien certainement le même, classique, élégant dans l'ensemble, ferme et délicat dans les détails.

L'édifice se compose d'un rez-de-chaussée appareillé en assises saillantes alternées petites et grandes ; sur chacune des deux rues latérales s'ouvre une porte cintrée et, sur la façade, une porte rectangulaire est accompagnée de deux petites fenêtres ; des chaînes renforcées consolident les angles. Au-dessus de ce rez-de-chaussée, s'élève un élégant motif composé d'une arcade centrale accotée de chaque côté de deux pilastres composites entre lesquels sont percées des fenêtres; un bel entablement surmonte le tout. On peut remarquer que les feuilles des chapiteaux, comme dans beaucoup d'édifices construits par San Gallo, ne sont pas détaillées, et que le bandeau passant entre le rez-de-chaussée et l'étage supérieur est orné d'une grecque délicatement sculptée, motif de décoration bien familier à notre architecte.

En dehors d'un attique assez mal approprié et de tableaux destinés à recevoir les inscriptions, la restauration faite par ordre de Paul V n'a apporté aucune modification sensible à l'architecture primitive ; la façade actuelle de la Zecca peut encore témoigner du mérite de son auteur.

La Galerie des Offices conserve une esquisse de façade avec : « *per la Bancho di San Spirito* » écrit de la main de San Gallo.

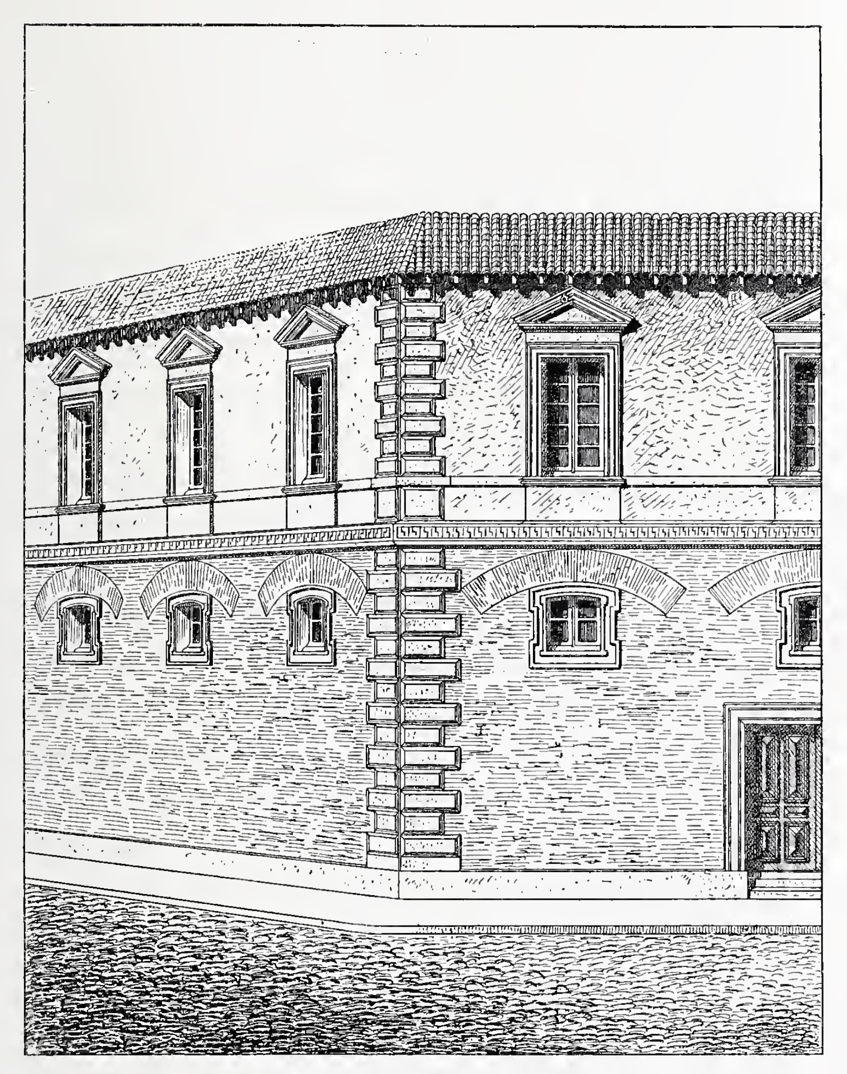
PALAIS CERVIA

En suivant la *via dei Banchi Vecchi*, on est très surpris de rencontrer, à l'angle d'une petite ruelle appelée *via delle Carceri*, un fragment de palais d'une architecture délicate et régulière appartenant selon toute évidence au premier quart du XVIe siècle. Ce morceau de palais, ruine ou débris, est enchâssé dans les masures voisines d'aspect plutôt sordide, comme une pierre précieuse dans la gangue qui l'entoure, et semblerait devoir raconter dans son abandon un de ces sombres drames si fréquents à cette époque.

Ce que l'on sait, c'est qu'il fut construit par Antonio da San Gallo pour un certain évêque de Cervia ; en dehors de cela rien. Comment se fait-il que cette construction n'ait jamais été achevée et soit restée depuis le XVIe siècle dans l'état d'abandon où elle se trouve aujourd'hui ? Il est impossible de le savoir. Mais il est certain qu'elle a été arrêtée juste au point où nous la voyons encore ; une simple toiture en bois sert de couverture à cet étrange palais et en permet l'habitation par des hôtes bien modestes.

Cependant la main d'un grand artiste se reconnaît de suite à l'examen de cette façade ainsi tronquée. Au rez-de-chaussée, l'angle des deux rues est consolidé par une chaîne de vigoureux bossages en pierre de traver-

tin se détachant sur les briques dont est faite la muraille ; l'absence d'enduit laisse même à découvert les



ROME. — Reste du Palais Cervia.

arcs de décharge que l'intelligent et prudent construc-

teur avait eu la précaution d'établir pour éviter la poussée des étages supérieurs au-dessus de fenêtres cintrées encadrées par des chambranles à crossettes. Le rez-de-chaussée est séparé du premier étage par un bandeau de pierre orné d'une grecque très finement sculptée, exactement semblable à ceux du palais Regis et de la Zecca. Trois fenêtres au premier étage se succèdent sur la rue delle Carceri, couronnées de frontons alternativement triangulaires et circulaires; elles reposent sur un bandeau plat servant d'appui, et le chambranle qui les encadre est dessiné avec fermeté. C'est là tout ce qui reste du palais que voulut se faire élever l'évêque de Cervia. Mais ces restes sont signés de la main d'un maître, leur correction, leur élégance, la beauté des détails, la vigueur des profils en font foi; par leur absolue similitude, par leur caractère d'identité avec les œuvres de même nature que nous connaissons, ce maître ne peut être qu'Antonio da San Gallo. On peut, sans grande chance d'erreur, dater la construction du palais Cervia de la même époque que celle du palais Regis et de la Zecca, c'est-à-dire de 1520 à 1525; ces trois édifices sont du reste assez voisins, tout ce quartier de Rome subissait alors une complète transformation.

La collection de la Galerie des Offices ne renferme aucun dessin relatif au palais de l'évêque de Cervia, mais on en trouve quelques-uns se rapportant à d'autres constructions signalées par Vasari comme ayant été

faites par San Gallo, telles qu'une maison pour la famille Centelli, l'habitation de l'archevêque de Nicosie, un palais pour le Dataire Baldassare Turini da Pescia ; d'autres plans indiquent certaines adjonctions ou restaurations faites ou à faire aux palais de la Chancellerie et Massimi. En tous cas, ces constructions ou ces restaurations, si elles ont jamais été exécutées, ont disparu ; il est impossible d'en retrouver la trace.

PALAIS POUR RAPHAËL VIA GIULA

Il en est de même en ce qui concerne un certain palais dont nous allons dire quelques mots.

Parmi les œuvres architecturales auxquelles le nom de l'illustre peintre d'Urbin peut être attaché, il faut citer le projet d'une vaste construction qu'il méditait de faire élever sur un terrain situé via Giulia presque en face de l'église de Saint-Jean des Florentins.

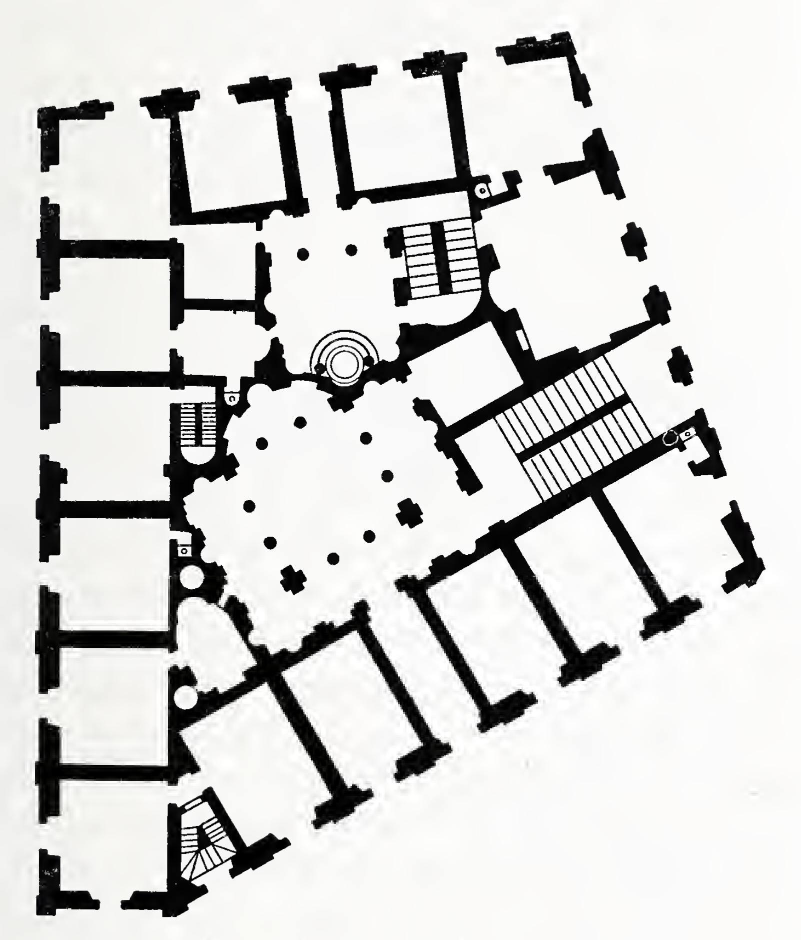
Le baron de Geymuller, en étudiant les œuvres d'architecture laissées par Raphaël, raconte qu'ayant un jour trouvé, dans la collection des dessins de la Galerie des Offices, à Florence, trois plans d'Antonio da San Gallo représentant un vaste édifice, ou une agglomération d'édifices formant un îlot isolé bordé par quatre rues, il se souvint d'un document découvert et publié par M. Eug. Müntz peu de temps auparavant : c'était un acte portant la date du 24 mars 1520 par lequel les cha-

noines de Saint-Pierre confirmaient la cession faite par leur directeur à Raffaello d'Urbino d'un terrain situé près de l'église de San Biago della Pagotta, d'une superficie de 217 cannes, à la condition d'y élever dans l'espace de cinq ans une habitation pour lui ou pour ses héritiers[1].

Raphaël était alors à l'apogée de sa puissance, mais son ambition ne se trouvait pas encore satisfaite; il hésitait entre le chapeau de cardinal que lui promettait Léon X, et la main de la nièce du cardinal de Bibbiena, Bernardo Dovizi, son ami; dans tous les cas sa fortune ne pouvait qu'augmenter et cette nouvelle situation, quelle qu'elle pût être, exigeait une installation somptueuse. L'illustre peintre avait bien acheté le terrain mais, n'ayant pas le temps de suivre attentivement ces projets, s'était tout naturellement adressé à son architecte adjoint, son collaborateur à la basilique de Saint-Pierre, pour le prier de dresser les plans nécessaires à la construction de sa future demeure; San Gallo fit donc plusieurs plans. Moins d'un mois après Raphaël mourait, le 7 avril 1520, et ses héritiers se partageaient le terrain; l'un, Antonio Battiferro da Urbino, cousin de Raphaël, en conservait 100 cannes, l'autre, l'orfèvre Antonio de San Marino, prenait le plus gros lot, 117 cannes. Cette division n'était pas arbitraire et correspondait au plan dressé par San Gallo, comprenant une

1. Enrico de Geymuller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, Hoeplis, Milan, 1884.

habitation principale pour Raphaël et une construction secondaire pouvant au besoin se diviser en deux parties distinctes.



ROME. — Plan d'un palais pour Raphaël par Ant. da San Gallo.

Un des plans des Offices, celui que nous reproduisons ici, porte la note manuscrite « *per lo papa nel sito ch'era di Raffaello da Urbino* ». Il semble résulter de cette indi-

cation que les héritiers du terrain n'ayant pas de quoi payer les constructions, ou ne voulant pas se lancer dans une telle entreprise, avaient revendu le terrain à Clément VII qui aurait chargé San Gallo d'étudier à nouveau le plan.

Dans l'angle de la feuille de dessin de San Gallo, un petit plan de la main de Battista indique clairement la situation du terrain.

Tout ceci resta à l'état de projet et rien ne fut exécuté. Le plan ci-contre comporte dans l'original de nombreux tracés à la pierre rouge, ce sont les distributions du premier étage ; San Gallo a soin de l'écrire en note : *li signi rossi sono per la pianta di sopra* ».

ROME

ÉGLISE DE SAINT-JEAN DES FLORENTINS

1519

Depuis l'avénement de Sixte IV au trône pontifical, une véritable colonie de marchands et d'artistes toscans s'était établie à Rome ; les marchands faisaient la banque, les artistes, à l'exemple de Brunellesco et de Donatello, venaient compléter leur instruction par l'étude des ruines et des sculptures antiques, puis, se mettant au service des papes s'appelaient les uns les autres, se protégeant mutuellement quand ils ne se jalousaient pas ; et bientôt tous les travaux d'art entrepris à la cour pontificale ne tardèrent pas à leur être dévolus. Devenus riches, les Florentins, à l'exemple des Espagnols, des Allemands et des Français, voulurent se construire une église nationale.

Dès 1448, après la peste, une confrérie florentine, avait fait ériger une chapelle consacrée aux services funéraires, mais la colonie avait pris de jour en jour une importance plus considérable et, après l'exaltation de Léon X, elle s'accrut encore bien davantage.

Le pape, florentin lui-même, se mit à la tête d'une large souscription tendant à la construction d'une église exclusivement florentine placée sous l'invocation de saint Jean-Baptiste, patron de la ville de Florence. Il la voulut plus belle que Saint-Jacques des Espagnols, plus belle que Sainte-Marie del Anima, le centre des réunions religieuses des Allemands, plus belle encore que Saint-Louis des Français, et chargea Ludovico Capponi, alors consul de Florence à Rome, de s'occuper de cette affaire.

Capponi choisit un terrain situé à l'extrémité de la Via Giulia, nouvellement ouverte près du pont Saint-Ange, dans le quartier même des Banchi principalement habité par les florentins. Ce terrain s'étendait depuis l'alignement de la rue jusqu'au rivage du Tibre.

Les plus habiles architectes toscans furent appelés à concourir pour l'érection d'un si beau monument. Raphaël d'Urbin, Antonio da San Gallo, Balthasar Peruzzi et Jacopo Sansovino s'empressèrent de faire des dessins et de confectionner des modèles; Michel-Ange également appelé ne fit pas moins de cinq projets. Le pape, avec l'assentiment des chefs de la nation florentine, donna la préférence au plan de Sansovino [1].

Ce plan donnait vingt-deux cannes de profondeur à

1. Ce plan est assez fidèlement reproduit dans l'ouvrage de Serlio.

l'église, de sorte que, pour ne pas empiéter sur l'alignement de la rue, il fallait dépasser le terrain solide de la berge et établir l'extrémité des fondations dans le lit même du fleuve. Cette fâcheuse disposition entraîna tout d'abord à de grandes difficultés et à une dépense excessive que Vasari évalua à 12 000 ducats d'or, somme qui, dit-il, aurait largement pu suffire à la construction des murs de l'église ; et le biographe des peintres s'étend en des reproches amères à l'adresse des chefs de la nation florentine qui, dépourvus de jugement et de sens droit, avaient autorisé de pousser les fondations d'un monument si important jusque dans le lit d'un fleuve si terrible par ses débordements[1].

Sur ces entrefaites, Sansovino, en surveillant les travaux, fit une chute, se blessa grièvement, fut obligé pour se guérir de retourner à Florence, et laissa à San Gallo le soin de continuer son œuvre.

Avant tout, il fallait consolider ces déplorables fondations faites si malencontreusement dans l'eau. San Gallo, dans cette circonstance, montra une fois de plus que la science pratique, dont il avait déjà fait preuve avec tant d'à propos à Saint-Pierre et au Vatican, ne lui faisait pas défaut ; néanmoins, les travaux marchèrent lentement, et la mort de Léon X, survenue peu de temps après, les fit suspendre complètement. Repris sous le pontificat de Clément VII, ils n'avançaient

1. Vasari Sassoni, Vie de Antonio da San Gallo.

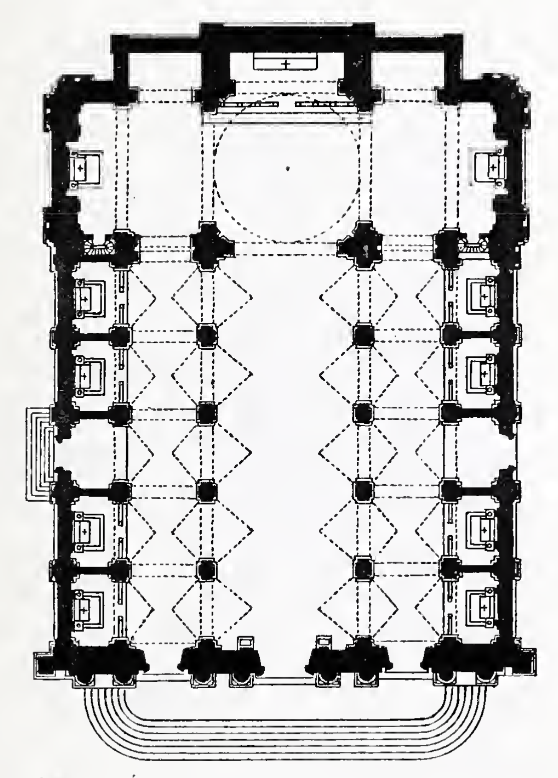
qu'avec lenteur, tant à cause des difficultés d'exécution que par suite du ralentissement dans l'ardeur des cardinaux et des banquiers florentins à contribuer à cette énorme dépense, lorsque le sac de Rome vint les interrompre de nouveau.

Pendant tout le pontificat de Paul III on travailla à l'église des Florentins sous les ordres de San Gallo comme architecte et de Simone Mosca comme sculpteur, mais à la mort de San Gallo l'édifice n'était pas encore terminé. Giacomo della Porta succéda à San Gallo et éleva la coupole ; puis Carlo Maderno fut chargé de la décoration du chœur ; enfin, en 1725, Alessio Galilei put achever la façade qui, sans être complètement en harmonie avec l'architecture intérieur, n'en a pas moins un caractère de fermeté et de grandeur tout à fait digne d'éloges.

La Galerie des Offices possède dans sa collection des dessins trois plans et une esquisse de façade faits par Antonio da San Gallo pour l'église de Saint-Jean des Florentins; ils sont fort intéressants à examiner et indiquent les différentes phases par lesquelles a passé la pensée de San Gallo avant d'arriver au projet définitif : c'est d'abord une église à trois nefs avec chapelles latérales et abside centrale circulaire ; puis vient un plan assez bizarre avec coupole centrale à la croisée du transept entourée de cinq coupoles plus petites groupées autour et surmontant des chapelles secondaires ; enfin, le plan définitif d'après lequel

l'église a été élevée sur les premières fondations établies par Sansovino.

Sur ce plan une main étrangère a écrit, à une époque postérieure à San Gallo : « *Monta le spese del sopra detto edificio scudi* 39 780 *di K* (*camera*). » « La dépense pour le susdit édifice s'est élevée à 39 780 écus de la chambre. » Le suscripteur quel qu'il soit paraît en tout cas parfaitement informé.



ROME. — Église de Saint-Jean des Florentins. Plan.

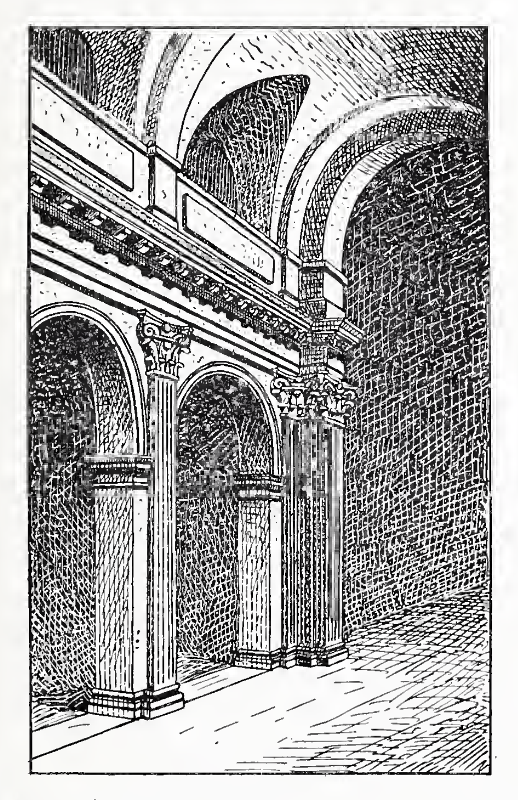
Ce plan, que nous reproduisons ici, a servi de base

à un édifice remarquable, véritable modèle de ce beau style classique correct, pur, et marqué du caractère de la noblesse et de la grandeur que les architectes de cette époque adaptaient avec tant d'à propos et de convenance à leurs monuments religieux.

L'église de Saint-Jean-des-Florentins comprend trois nefs donnant dans un transept et correspondant à trois chapelles situées vis-à-vis ; cinq arcades ouvertes de chaque côté de la nef principale mettent celle-ci en communication avec les nefs latérales et les chapelles secondaires séparées par des murs tenant lieu de contreforts. L'architecture intérieure est d'ordre corinthien : de grands pilastres cannelés renforcent la retombée des arcades et se répètent aux angles du transept ainsi que sur les fortes piles qui supportent la coupole ; au-dessus des pilastres règne, tout autour de l'église, un bel entablement orné de modillons et surmonté d'un attique sur lequel viennent s'appuyer les grands arcs de la coupole et la voûte de la grande nef. Celle-ci est divisée dans sa longueur en cinq sections par des arcs-doubleaux correspondant aux pilastres de la nef ; dans chaque section, une fenêtre de forme demi-circulaire donne naissance à une lunette pénétrant la voûte. La coupole est portée sur un tambour fort élevé s'appuyant sur les quatre grands arcs de la croisée du transept.

Si l'église de Saint-Jean-des-Florentins n'est pas, comme le désirait Léon X, la plus belle église de Rome,

elle est peut-être la plus pure et la plus harmonieuse au point de vue de la correction du style, abstraction faite bien entendu de toutes les adjonctions apportées au plan de San Gallo par ses successeurs plus préoccu-



ROME. — Église de Saint-Jean des Florentins. Intérieur.

pés de sacrifier au goût toujours croissant pour les décorations excessives que de suivre les indications données par le projet primitif.

Parmi les personnages de marque inhumés dans

l'église de Saint-Jean-des-Florentins il faut compter Antonio da San Gallo lui-même. Le corps d'Antonio avait été d'abord déposé dans l'ancienne basilique de Saint-Pierre, auprès de la chapelle du pape Sixte IV ; il fut transporté un peu plus tard dans la nouvelle église construite par lui sur le rivage du Tibre et enseveli, ainsi que celui de son frère Giovanni Battista, dans le tombeau de leur mère Smeralda[1].

1. Nuovo documenti intorno all' architetto Antonio da San Gallo il Giovane ed alla sua famiglia. — Bertolotti, Il Buonarroti di Benvenuto Gaspari, série III, vol. IV.

ROME

PALAIS REGIS

OU

LA FARNESIMA DE' BAULLARI

1520-1523

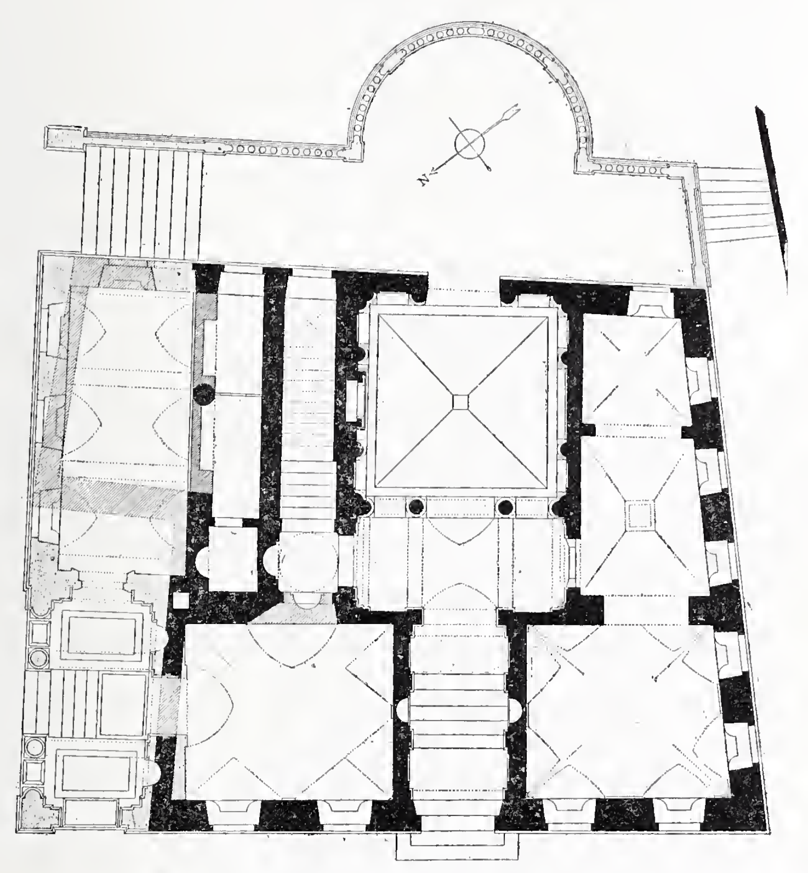
Auprès du magnifique palais de la Chancellerie, une des œuvres maîtresses de Bramante, s'élève une petite construction d'une architecture extrêmement délicate et soignée. Ce palais, car c'est un véritable palais, occupe un tout petit emplacement d'environ 250 mètres superficiels ; sa façade principale donne sur le *Vicolo dell' Aquila,* allant de la place Saint-Pantaléon à celle de la Chancellerie, mais l'exiguïté de cette petite rue est telle que peu de personnes pouvaient admettre que là se trouvait l'entrée de l'habitation, tandis que la façade postérieure, en bordure sur la via de' Baullari, était plus en vue et plus honorablement placée. Autrefois, cette maison si charmante, mais si dissimulée, était appuyée à l'ancien palais Tamarozzi ; mais depuis l'ouverture du corso Vittorio-Emanuele, elle se trouve tout à fait isolée.

Pendant bien longtemps cette habitation a été désignée, à Rome, sous le nom de « *La Farnesina* ». Dans son *Histoire de Rome,* en parlant de l'architecture au temps de Léon X, Gregorovius dit : « Le pittoresque palais, appelé *Piccola Farnesina* ou de *Regis,* appartient certainement à la même époque ; le fondateur et l'architecte en sont inconnus[1]. Cette désignation de *La Farnesina* peut s'expliquer par le voisinage du grand palais Farnèse, ou bien parce que la fleur de lys se trouve employée dans l'ornementation des deux édifices, et cela, avec une telle abondance, une telle volonté de la mettre en évidence qu'elle devait nécessairement revêtir aux yeux des constructeurs un caractère significatif. On sait, en effet, que la fleur de lys avait été introduite dans les armoiries des Farnèse par le cardinal Alexandre, le fondateur du grand palais, auquel le roi Charles VIII avait octroyé le droit de la porter. S'appuyant sur cette double manifestation décorative, l'idée assez bizarre, mais pas trop ridicule cependant, est venue à l'esprit de quelques personnes mal informées de prétendre que la maison du *Vicolo del' Aquila* avait été construite pour quelque membre de la famille Farnèse ; puis, sans trop savoir pourquoi, on en a attribué la construction à Michel-Ange. Rien ne pouvait servir à appuyer cette opinion, et si elle a trouvé crédit auprès de quelques historiens nous ne pouvons

1. Gregorovius, *Storia della cita di Roma,* t. VIII, p. 457.

que déplorer leur erreur sans même pouvoir l'expliquer.

Nibby, dans son itinéraire de Rome, appelle cette jolie habitation le « Palais Regis » ; pourquoi ? Il ne le dit pas. Mais, il prétend que Raphaël le construisit pour



ROME. — Palais Régis. Farnesima de' Baullari. Plan.

Branconi dell' Aquila. On peut être surpris de rencontrer une pareille indication de la part d'un archéologue généralement si scrupuleux dans ses informations, car

le palais dell' Aquila, élevé sur les dessins de Raphaël, était situé au Borgo Nuovo, près de Saint-Pierre, tandis que la petite rue dell' Aquila tirait son nom d'une auberge voisine ayant pour enseigne un aigle, *Aquila*.

L'architecte français Letarouilly, plus moderne, et n'acceptant pas ces traditions ou ces opinions qui ne reposaient sur rien de sérieux, garde un silence prudent. Il dit qu'il n'existe aucune certitude sur l'origine de ce palais, qu'on ignore la date de sa construction, le nom du personnage pour lequel il a été élevé et celui de l'architecte qui en a dirigé l'exécution. Il lui semble, toutefois, que, parmi les auteurs qui se sont occupés du palais, le plus grand nombre l'attribue à Balthasar Peruzzi, et il adopte cette attribution; mais, en véritable architecte, il appuie son opinion sur des rapprochements bien trouvés, tels que la Farnesina du Transtevère et le palais Pietro Massimi, deux œuvres authentiques et admirables de Peruzzi. Cependant, Letarouilly a soin d'ajouter: « Si toutefois il m'était bien démontré que Peruzzi ne put prendre aucune part à cette construction, c'est à Antonio da San Gallo et à lui seul que je l'attribuerais, bien qu'il ne soit désigné par aucun auteur ; et, pour motiver cette opinion, je pourrais rappeler qu'il fut non seulement l'architecte des Farnèse, que les ornements des bandeaux au premier et au deuxième étage sont à peu près les mêmes au palais Farnèse et au palais Linotte ; les vestibules, les colonnes engagées de la cour, surtout leur arrange-

ment aux angles sont étudiés dans le même esprit[1]. » Tout cela ne manque pas d'une certaine justesse, mais n'empêche pas Letarouilly de croire que le palais Linotte, comme il l'appelle, parce qu'il avait été acheté par le comte Linotte aux marquis Silvestri qui l'avaient possédé longtemps, n'ait été construit pour un Farnèse quelconque désireux de voir sa modeste demeure se rapprocher du caractère d'architecture adopté au grand palais de sa famille. En tout cas, la restriction qu'apporte Letarouilly à sa propre attribution fait le plus grand honneur à son sens artistique, et nous allons démontrer tout à l'heure qu'il avait bien raison de douter de sa première appréciation.

Tout dernièrement encore, dans un article paru dans le journal le *Popolo Romano,* à l'occasion des restaurations actuelles, l'écrivain s'exprimait ainsi : « *Quel vago palazzino che si non e del Sanzio o del Peruzzi, certo e da una artista insigne.* » Le palais était encore incertain, *vago,* et, à défaut du véritable auteur, les noms de Raphaël et de Peruzzi étaient encore mis en avant.

Voici donc trois problèmes qu'il est intéressant de résoudre :

1° Quel a été le fondateur du palais ?

2° A quelle époque a-t-il été construit ?

3° Qui en a été l'architecte ?

1. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne,* texte, p. 188.

Et d'abord, quel peut être le fondateur du palais? A cette première question on peut répondre aujourd'hui avec une absolue certitude. Le fondateur du palais Regis de Rome est un Français.

Parmi les figures les plus originales de l'histoire ecclésiastique au XVIe siècle on trouve un prélat breton nommé Thomas Le Roy, né à Tréhel. Entré de bonne heure dans les ordres, Thomas se fit bientôt remarquer et devint le secrétaire de la duchesse Anne de Bretagne dont la protection et même l'amitié ne lui firent jamais défaut. Ayant suivi, en Italie, l'armée de Charles VIII, il fut, plus tard, chargé par Louis XII de différentes missions auprès des princes et des Républiques de ce pays. Son savoir, sa prudence et ses talents furent appréciés par le pape Alexandre VI qui lui donna une situation officielle à la cour pontificale, et Jules II le nomma Procureur général près le concile du Latran. Confirmé dans ce poste important par Léon X, il s'éleva à la haute dignité de Clerc de la chambre apostolique. En souvenir des services rendus à la duchesse Anne, mère de la reine Claude, épouse de François Ier, le roi de France conféra au prélat romain des lettres de noblesse datées de Lyon, mai 1523, avec réversibilité sur la tête de son neveu Raoul Le Roy, alors seigneur du Plessis Raffray ; les armoiries comportaient deux fleurs de lys bleu sur fond d'or, contrairement à celles de

France dans lesquelles les lys étaient d'or sur fond d'azur.

Thomas Le Roy, fixé presque continuellement à Rome, vivant dans l'entourage intime du pape, s'était fait donner plusieurs des bénéfices vacants en Bretagne ; c'est ainsi qu'il devint, dès 1505, chanoine de la cathédrale de Nantes, puis successivement de celles de Rennes, de Saint-Malo et de Quimper. Il acquit en peu de temps des richesses considérables qui lui permirent de faire élever dans la cathédrale de Nantes, vers 1514, une chapelle magnifique, et d'acheter à Rome une ancienne petite maison située près de l'église de San Lorenzo in Damaso ; il appelle lui-même cette habitation, dans son testament, *la Palazzina,* le petit palais.

Thomas Le Roy mourut à Rome le 21 octobre 1524, sans avoir pu revêtir la pourpre cardinalice que Léon X lui avait cependant promise[1].

Le nom de Le Roy avait été bientôt transformé à Rome en celui de Régis ; on ne disait pas le palais de Le Roy, mais d'après l'appellation latine, le palais du Roy, *palazzo Regis.* En compulsant les archives des notaires, le comte Gnoli a pu reconstituer les origines de propriété du palais du *Vicolo dell' Aquila,* remonter

1. Tous ces détails sur l'existence de Thomas Le Roy proviennent de l'ouvrage de l'abbé Guillotin de Corson : *Abrégé des parties les plus intéressantes de l'art* ; il les avait puisés lui-même dans l'*Histoire générale ecclésiastique.*

des Linotte aux Silvestri et des Silvestri aux Regis, et arriver ainsi à l'existence du palais primitif acheté par Thomas Le Roy et indiqué dans un recensement de Rome, fait en 1517, sous le nom de *Casa di Monsignor Tomasso Regis*[1].

Cette ancienne maison qu'habitait Thomas Le Roy en 1517 a été démolie peu d'années après par son propriétaire qui, ayant puisé à la cour de Léon X le goût des arts et du luxe, ne voulait plus se contenter d'une demeure aussi modeste. Un autre palais s'éleva sur le même emplacement ; mais Thomas Le Roy ne put avoir le plaisir de l'habiter ; au moment de sa mort, en 1524, la nouvelle construction était loin d'être terminée. Quoi qu'il en soit, le nom du fondateur demeura attaché au palais, car, dans un acte en date du 15 octobre 1548, le palais est encore désigné sous le nom de *Casa de' Thomas Regis*. Raoul Le Roy, le neveu du prélat, fit terminer le palais et l'habita pendant quelque temps.

L'époque de la fondation du palais Regis peut être aujourd'hui fixée d'une manière à peu près certaine. Ce charmant bijou, que la délicatesse de son architecture recommandait à l'admiration de tous les artistes et à la sollicitude des pouvoirs publics, a été acheté en 1887 par la municipalité de Rome, avec la pensée de le faire soigneusement restaurer et d'y installer un musée des productions artistiques de la Renaissance, princi-

1. *Archivio storico,* article publié par le comte Gnoli. Anno II, 1889.

palement du xve siècle, disséminées dans plusieurs salles du palais du Capitole. A la suite d'un concours international, ayant réuni un grand nombre d'adhérents, le projet du commandeur, professeur, architecte Enrico Guj obtint la préférence, et son auteur fut chargé de la restauration à faire. Une circonstance fortuite et tout à fait particulière permettait au Professeur Guj, mieux qu'à tout autre, de connaître dans le plus grand détail l'état où se trouvait alors le vieux palais ; il était né dans l'appartement du troisième étage, loué à ses parents qui l'occupèrent encore pendant longtemps. Les travaux commencèrent sous l'habile direction de cet architecte et l'on découvrit, placées à environ 1^{m},25 du sol, aux deux angles du palais, entre deux assises des bossages du soubassement, deux plaques de marbre portant la même inscription ainsi libellée : *Tomas Regis, Brito de Meczaco Redonensis Diocesis Camere Apostolicæ Clericus Abbreviator de Maiori et Scriptor Apostolicus Me Fieri Fecit.* MDXXIII ; à la suite, en forme de sceau se trouve gravée une hermine surmontée d'une couronne de comte accoté de deux petites fleurs de lys.

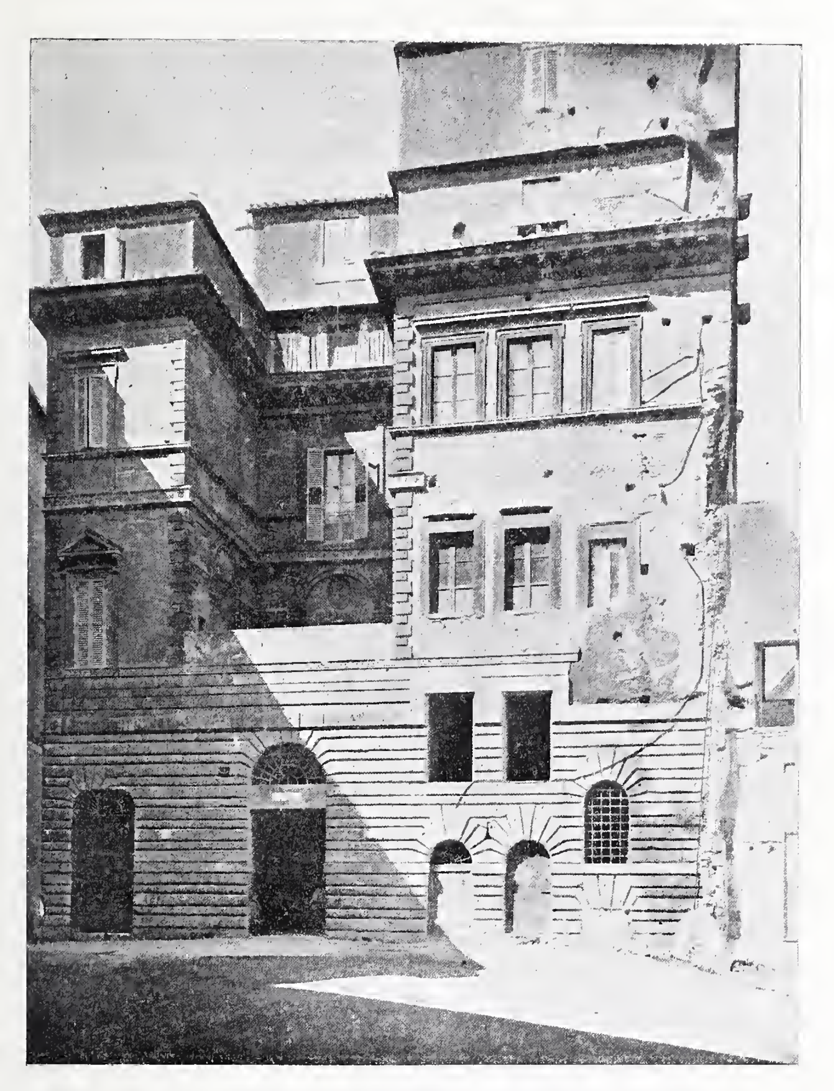
Cette date, 1523, et ces indices nobiliaires correspondent parfaitement à l'année où les lettres de noblesse furent octroyées à Thomas Le Roy ; il est donc permis de supposer, qu'après les avoir reçues, il voulut s'en faire honneur et faire passer son nom avec tous ses titres à la postérité en se déclarant ainsi le fondateur de son palais. Il est inadmissible de supposer que

ces plaques aient été ainsi encastrées dans le plein de la maçonnerie après coup, il faut donc admettre qu'elles ont été placées au cours des travaux, et en conclure que Thomas Le Roy avait dû fonder le palais peu d'années auparavant; en fixant cette date à l'année 1520, nous ne pensons pas être bien loin de la vérité.

Voici donc deux faits bien acquis : Thomas Le Roy ou Regis a été le fondateur du palais qui porte aujourd'hui le nom de La Farnesina de' Baullari, et sa construction a dû commencer deux ou trois années avant la date certaine de 1523.

A quel architecte le prélat breton s'était-il adressé?

Nous le répétons, Letarouilly est parfaitement dans la vérité lorsqu'il constate certains points de ressemblance entre l'architecture du palais, auquel nous persistons à donner le nom de Regis en l'honneur de son fondateur, et celle du grand palais Farnèse; mais, en analysant attentivement les différentes parties des deux édifices, on peut en signaler bien d'autres. Ainsi, il y a une analogie frappante dans l'emploi des fortes saillies, dans le tracé des moulures, dans le dessin des entrelacs et des grecques servant à décorer les bandeaux et les corniches; le vestibule du petit palais orné de pilastres et de niches est un véritable diminutif de celui du palais Farnèse, les proportions de l'ordre dorique du rez-de-chaussée sont absolument les mêmes. En bornant là cet examen, il permet déjà de supposer que les deux édifices ont été construits par le même artiste



Palais Regis. Farnesina de' Baullari.
Façade (côté de la cour).

et qu'Antonio da San Gallo, l'architecte du grand palais, est également le créateur du petit. Cette supposition prend encore plus de force lorsqu'on compare l'architecture du palais Regis avec celle d'autres habitations construites à Rome, par San Gallo, dans le voisinage et à la même époque, tels que les palais Baldassini, Cervia, Banco di San spirito, etc. Mais bien qu'on puisse arriver ainsi à une très grande probabilité, basée sur des raisons déjà assez concluantes, il y a mieux encore, car les dessins de San Gallo conservés à la Galerie des Offices de Florence nous font acquérir une absolue certitude.

Ces dessins sont au nombre de trois : l'un, n° 1092, représente en esquisse une partie de la loggia de la cour ; le n° 960 reproduit les plans du rez-de-chaussée et du premier étage ; ces deux dessins ne comportent aucune note manuscrite, tandis que le troisième, sous le n° 1720, est tout à fait explicite. Il est, il est vrai, de la main d'Aristotile da San Gallo, cousin d'Antonio, et les annotations sont de son écriture, mais qui ne sait, aujourd'hui, qu'Antonio se servait souvent comme dessinateur, non seulement de son frère Battista, mais encore de son cousin Bastiano, dit Aristotile ; celui-ci, dans la circonstance qui nous occupe, n'avait donc été que le traducteur de la pensée d'Antonio da San Gallo le véritable architecte du palais Regis.

Schulze, architecte et archéologue de grand mérite, a traité cette question des origines du palais qu'il dé-

signe, comme son compatriote Gregorovius, sous le nom de La Farnesina de' Baullari. Il convient que le style de son architecture se rapproche beaucoup de celui d'Antonio da San Gallo ; cependant, il y remarque plus de grâce, plus de jeunesse, moins de sévérité. Il croit découvrir dans certaines parties quelques négligences d'exécution, et se demande si l'architecte du palais ne serait pas Aristotile lui-même. C'est une opinion, mais ce n'est pas une solution ; car Schulze n'affirme rien et prudemment se garde bien de conclure[1].

Pour nous, nous demeurons convaincus que le talent d'Antonio était assez mûr et assez souple pour se plier à toutes les circonstances, et traiter une habitation très restreinte, mais en même temps très luxueuse, avec plus de délicatesse, plus de charme que n'en comportait la vaste et somptueuse demeure des Farnèse ; nous n'en voulons pour preuve que les palais déjà cités. L'architecte Enrico Guj, chargé de la restauration du palais Regis, et obligé, pour arriver à un résultat satisfaisant, d'étudier dans leurs moindres détails les palais construits par San Gallo, partage notre conviction, nous sommes heureux de pouvoir le signaler.

Il est bien difficile de concevoir, sur une surface aussi restreinte, un plan ayant un caractère architec-

1. *Centralblatt der Bauwerwaltung*, n° 17, 1891. Article de Fr. O. Schultz sur La Farnesina de' Baullari.

tural mieux défini : du *Vicolo dell' Aquila*, on pénétrait dans un vestibule orné de pilastres et de niches, couvert d'une voûte cylindrique caissonnée, le tout d'ordre dorique, et traité avec une simplicité voulue, mais avec une correction recherchée. Ce vestibule donnait sous un portique où s'ouvraient les salles du rez-de-chaussée et d'où partait l'escalier. Ici, l'ordre dorique se poursuit, mais en s'enrichissant de triglyphes et de métopes ornées de fleurs de lys et d'hermines ; les salles du rez-de-chaussée, destinées aux différents services, étaient voûtées en béton ; celles du premier étage, répétant par leur disposition le plan du rez-de-chaussée, étaient plafonnées en bois avec compartiments carrés uniformément répétés et décorés de fleurs de lys et d'hermine peintes. L'escalier monte jusqu'au second étage compris entre des murs et formé pour chaque étage de deux paliers droits en retour l'un sur l'autre.

La façade principale est d'une harmonie parfaite : construite tout entière en travertin, le rez-de-chaussée est appareillé en bossages disposés suivant d'ingénieuses combinaisons qui donnent de la variété à leur régularité, tandis que des chaînes de pierre s'élèvent jusqu'à la corniche supérieure pour consolider les angles. Cette façade, ou, pour être plus exact, toutes les façades sont divisées suivant la hauteur des étages par des bandeaux ou des corniches intermédiaires : au-dessus du rez-de-chaussée, c'est un bandeau peu sail-

lant orné d'un entrelacs ; le premier étage est séparé du second par un autre bandeau, mais de forte saillie, comprenant une riche ornementation, dont le motif, une fleur de lys placée entre deux hermines, se répète sur toute son étendue ; une petite corniche, contournant toutes les façades, sert d'appui aux fenêtres du second étage. On pourrait peut-être reprocher aux fenêtres du premier étage d'être trop élevées, mais elles sont encadrées de riches et élégants chambranles couronnés par des frontons alternativement triangulaires et cintrés, supportés par des consoles ; au second étage, les fenêtres ne sont surmontées que d'un simple attique, et reposent sur des consoles élancées. Le couronnement du palais se reproduit le même sur toutes les façades : c'est un bel entablement architravé, d'ordre corinthien, enrichi de denticules et de modillons à feuilles sculptées.

Telle était l'ordonnance qu'avait conçue San Gallo, tel était l'aspect que devait avoir le palais Regis lorsque la construction en fut achevée ; mais cette apparence correcte et élégante avait été bien modifiée par les transformations survenues au cours des siècles de son existence. Pour satisfaire aux besoins d'une habitation intérieure, divisée entre plusieurs familles, on n'a pas craint de détruire toute cette savante harmonie en perçant des ouvertures nouvelles, en défigurant quelques-unes des anciennes et surtout en exhaussant l'ancienne construction d'un étage de fâcheuse et modeste allure.

La partie la plus intéressante du palais est, certainement, celle qui donne sur la via de' Baullari et dans laquelle se trouve comprise la cour. On est surpris de trouver dans un espace aussi resserré, cinq mètres sur chaque côté, une disposition architectonique pouvant convenir à un emplacement bien plus étendu ; mais tel a été le talent de l'architecte que tout y est à sa place, que nulle part il n'y a confusion, et qu'il s'en dégage une apparence de grandeur tout à fait surprenante. L'ordre dorique du portique se poursuit tout autour de la cour avec le même entablement également orné de triglyphes et de métopes, de fleurs de lys et d'hermines. Au milieu de chacune des faces de cette petite cour cet entablement est interrompu pour permettre à une arcade de s'élever jusqu'au bandeau supérieur ; des niches accompagnent de chaque côté cette arcade. Non content de toute cette décoration, San Gallo a trouvé moyen d'élever, sous une de ces arcades, une margelle de puits monumentale accompagnée de colonnes isolées supportant un entablement avec fronton. On dirait une gageure d'avoir réuni, dans le plus petit espace possible, le plus grand nombre de motifs d'architecture ; or, tout cela est d'un effet intime mais charmant et pas du tout confus ; c'est une véritable œuvre d'art.

Cette cour, fermée au rez-de-chaussée sur les quatre côtés, est dégagée aux autres étages, le mur qui la sépare de la rue ne s'élève pas plus haut et les façades

intérieures prennent alors l'importance de façades extérieures ; aussi, sont-elles largement ouvertes et, de la galerie du premier étage, la vue peut s'étendre libre-



ROME. — Palais Regis. Farnesina de' Baullari. Coupe générale intérieure.

ment. Cette préoccupation d'amener dans le palais l'air et la lumière et par suite la gaîté, se traduit encore

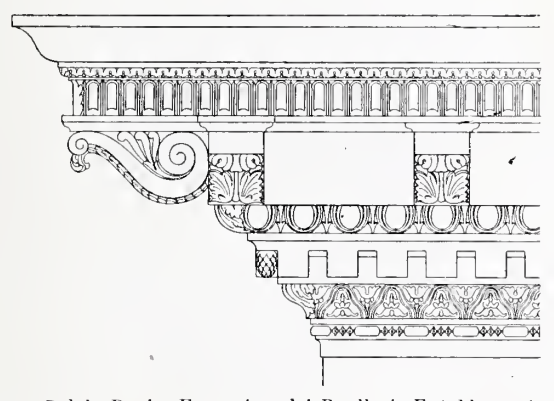
plus vivement au second étage où la grande corniche de couronnement, en tout semblable à celle des façades extérieures, n'est plus supportée que par des colonnes isolées; réminiscence bien caractéristique de quelques beaux palais florentins; système mis en pratique par Raphaël aux Loges de la cour du Vatican pour alléger le poids de l'étage supérieur.

La décoration de fleurs de lys accompagnées d'hermines, répandue à profusion dans tout le palais, surtout aux endroits les plus apparents, avec une intention évidente de frapper vivement les regards, s'explique facilement après ce que nous venons de dire sur les origines du palais Regis. Thomas Le Roy, son fondateur, venait d'être anobli en 1523, et ses nouvelles armoiries comportaient deux fleurs de lys, aussi s'empresse-t-il tout d'abord de faire graver ce signe héraldique sur les plaques de marbre qu'il encastre dans la maçonnerie de son palais, mais il a soin d'y joindre l'hermine, cette hermine qui s'étale sur les armoiries du duché de Bretagne et qui lui rappelle son pays natal et sa haute protectrice, la duchesse Anne. Raoul Le Roy, qui fit achever le palais, s'inspirant des mêmes sentiments, ne manque pas de donner à ces souvenirs héraldiques et patriotiques toute l'importance possible en les prenant comme types de l'ornementation générale du palais. Les fleurs de lys du palais Regis sont donc fort étrangères à celles du palais Farnèse, son voisin.

La restauration entreprise depuis quelques années par la municipalité de Rome a amené de grands changements dans cet état de choses : l'étage de surélévation a disparu et la toiture a été remise à sa place, ce qui a fait reprendre au palais son caractère primitif; mais il a été nécessaire, en vue de la future destination, de faire subir au plan général une profonde transformation.

L'alignement du Corso Vittorio Emanuele, en enlevant une grande partie de la maison voisine, a laissé du côté du mur latéral, autrefois mitoyen, un espace d'environ cinq mètres, ce qui a nécessité la création d'une nouvelle façade comprenant l'entrée du futur musée. Au delà de la cour, il s'est formé en avant du palais une petite place, espace libre assez considérable, qui a permis à l'architecte d'établir de ce côté une large terrasse demi-circulaire, sorte de perron avancé, rachetant la différence des niveaux existant entre le rez-de-chaussée du palais et l'ancien sol du vieux vicolo. Les fouilles nécessitées par les fondations de cette terrasse ont amené d'importantes découvertes. Il a été constaté qu'au-dessous des substructions passait un ancien système d'égouts dont on retrouve des parties importantes dans les sous-sols du palais Farnèse ; ce système s'étendait donc à tout le quartier pour aboutir au Tibre. De plus les fonda-

tions faites, en dehors du palais Regis, pour asseoir la nouvelle terrasse, ont mis à jour des chambres dans lesquelles les voûtes étaient soutenues par des colonnes de marbre de couleur placées la tête en bas, les chapiteaux renversés occupant la place des bases, et ces chapiteaux en beau marbre blanc sont décorés d'oves et de perles finement sculptées ; à côté se trouvait un fragment d'entablement dont les moulures ornées de perlettes et de raies-de-cœur, et la frise sculptée d'un

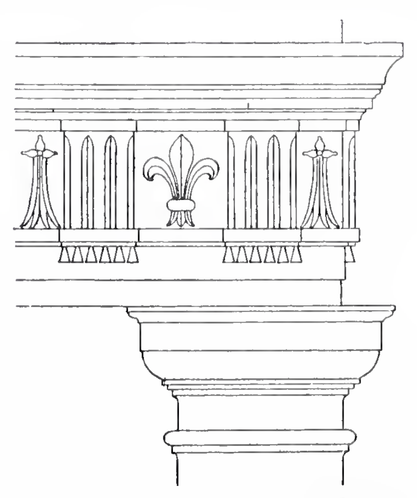


ROME. — Palais Regis. Farnesina de' Baullari. Entablement général.

rinceau largement dessiné permettent de l'attribuer, ainsi que les colonnes, à une époque relativement encore assez bonne. Une délicieuse tête de femme, en marbre blanc, parfaitement modelée, a été trouvée dans une des chambres, mais il a été impossible de découvrir la statue ou le buste auquel elle devait appartenir.

Les murs de ces chambres sont en partie recouverts de peintures encore assez bien conservées : sur

un des panneaux on voit des hommes dans une barque ; sur un autre, des cavaliers vêtus d'une tunique rouge, montés sur des chevaux lancés au galop. Ces sujets pouvaient peut-être se rapporter aux jeux du cirque, car l'extrémité du Circo Agonale, l'ancien stade d'Alexandre Sévère, aujourd'hui la place Navone, venait toucher l'emplacement sur lequel a été construit le palais Regis. Les chambres souterraines auraient pu



ROME. — Palais Regis. Farnesina de' Baullari. Entablement du premier étage.

faire partie des dépendances du cirque ; des auges circulaires en marbre, trouvées dans l'une d'elles, tendraient à confirmer cette hypothèse. On sait en effet avec quelle rapidité le niveau du sol s'est exhaussé dans certains quartiers de Rome par suite de l'accumulation de débris de toute nature, or le sol de ces pièces souterraines n'est pas à plus de quatre mètres

au-dessous de celui de l'ancienne rue; il n'y aurait donc dans notre supposition rien de trop excessif.

Toujours est-il que ces belles colonnes bien galbées, ces chapiteaux, ces bases, ces beaux fragments qui devaient appartenir à une construction régulière et luxueuse ont été replacés dans la situation anormale où ils ont été découverts. Ce fait ne peut provenir que de l'ignorance et de l'inexpérience de ceux qui les ont ainsi employés, et cela nous reporte à une époque de décadence complète où, sans règle et sans art, on se servait des anciens matériaux pour les adapter à des constructions nouvelles ou à la consolidation des édifices tombant en ruine; mais dans ce grand espace qui comprend plusieurs siècles il est difficile de fixer ici un moment précis.

Le plan que nous reproduisons permet de se rendre compte de la disposition de l'ancien palais et de la transformation qu'il est en train de subir. Au moment où nous écrivons ces lignes les échafaudages sont encore debout.

Que va devenir ce délicieux petit palais?

Aura-t-il perdu ce caractère de richesse artistique et d'intimité pittoresque qu'avait si bien su lui donner Antonio da San Gallo? Ne sera-t-il plus cette élégante relique du beau temps de la Renaissance, où les jeunes architectes pouvaient puiser de nobles et si utiles enseignements? Il ne nous appartient pas de préjuger quoi que ce soit à cet égard.

Cependant, ayons confiance, le restaurateur du palais, le commandeur Enrico Guj, est un maître assez sûr de son art, assez épris des beautés des œuvres de ses devanciers pour ne pas compromettre ce qui a fait leur gloire ; et nous pouvons espérer voir un jour renaître le vieux palais Regis, un peu agrandi, mais toujours admirable, sous le nom de « La Farnesina de' Baullari » qu'il porte officiellement aujourd'hui.

ROME

ÉGLISE DE SAINT-JACQUES DES ESPAGNOLS

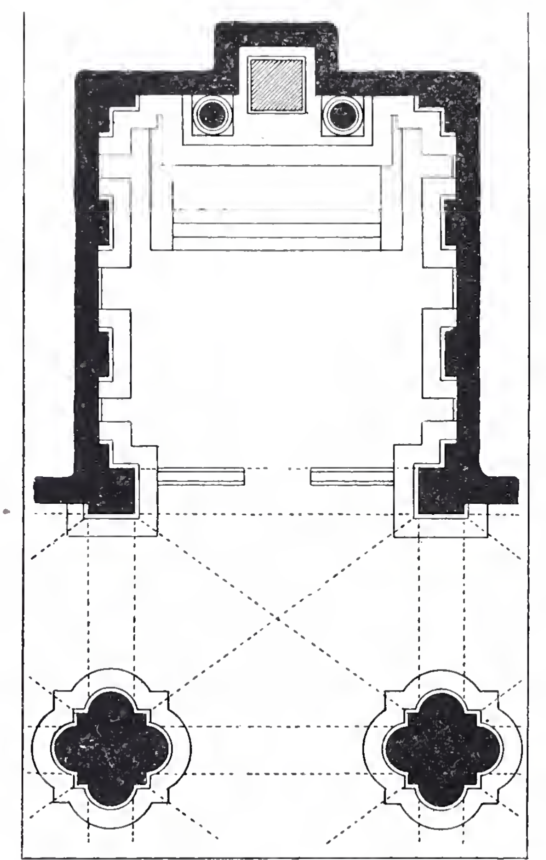
CHAPELLE DU CARDINAL ALBORENZE

1520 ?

La colonie espagnole installée à Rome était déjà assez nombreuse sous le pontifiat de Sixte IV pour songer à se créer un sanctuaire particulier placé sous l'invocation de saint Jacques, le grand patron national. Baccio Pintelli, l'architecte favori du pape, fut chargé de ce travail et construisit, vers 1480, une église assez vaste sur l'emplacement d'une chapelle fondée par un infant de Castille et par l'évêque don Alfonso Paradisas, d'après l'inscription gravée sur la porte de la façade postérieure de la nouvelle église. Cet emplacement donnait d'un côté sur une rue et de l'autre sur la place Navone, l'ancien Circo Agonale.

Pintelli était à cette époque le constructeur universel, l'architecte nécessaire de toutes les églises à faire ou à restaurer, mais le grand nombre de ces travaux ne lui permettait pas de donner à chacun d'eux tous les soins qu'il aurait dû exiger, aussi le plan de la nou-

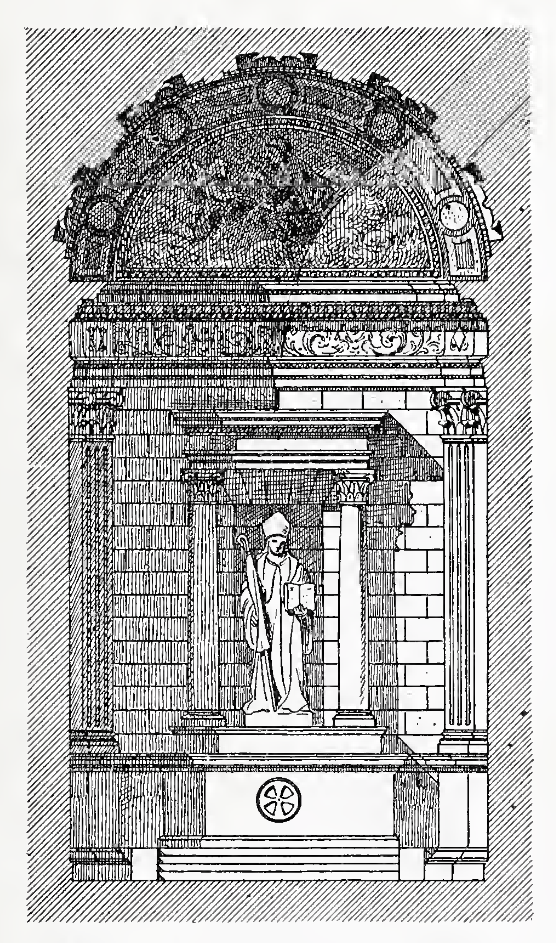
velle église de Saint-Jacques se ressent-il d'un peu de cette négligence. Le terrain se prêtait du reste fort mal à un grand développement, et l'édifice devait être très resserré entre ses deux façades. Cette excuse peut être invoquée au bénéfice de Pintelli lorsqu'on voit les trois courtes nefs aboutir directement aux trois chapelles qui leur font suite; d'autres chapelles secondaires correspondent aux arcades des nefs latérales et donnent au monument une largeur beaucoup trop considérable pour sa longueur.



ROME. — Église de Saint-Jacques des Espagnols.
Chapelle par Antonio da San Gallo.

C'est dans cette église que le cardinal espagnol Alborenze, voulant que ses compatriotes gardassent son souvenir, fit disposer par Antonio da San Gallo une chapelle toute revêtue de marbre pour y placer son tombeau.

Cette chapelle existe encore, et donne dans la nef latérale à gauche. Elle est décorée de pilastres d'ordre



ROME. — Église de Saint-Jacques des Espagnols.
Chapelle par Antonio da San Gallo.

corinthien laissant entre eux des espaces que Pellegrino de Modène avait couvert de peintures ; au-dessus

s'élève une voûte en berceau caissonnée de compartiments octogones; l'autel, placé dans le fond, est surmonté d'une niche renfermant la statue de saint Jacques, œuvre estimée de Jacopo Sansovino; de chaque côté de la niche, une colonne supporte l'entablement qui la protège. Cet édicule ou tabernacle d'un beau style simple complète dignement l'ensemble de cette chapelle.

Quelques années plus tard, sous le pontificat d'Adrien VI, époque néfaste pour les artistes, San Gallo heureux de trouver à faire quelques travaux de médiocre importance pour des particuliers ou pour des confréries, entreprit la restauration de la façade principale et des nefs latérales de l'église de San Giacomo. C'est en cette circonstance qu'il refit un plan général de l'édifice beaucoup plus régulier et rationnel que celui exécuté par Pintelli, tout en conservant la disposition primitive, mais en simplifiant les nefs et en consolidant les façades à l'aide de murs intérieurs de forte épaisseur.

On trouve dans la collection de la Galerie des Offices plusieurs dessins d'Antonio da San Gallo relatifs à l'église de Saint-Jacques des Espagnols. C'est d'abord : le plan général de l'édifice, ce plan dont nous venons de parler, portant l'indication « *S. Jacomo delli Spagnioli in Roma* »; puis une coupe de la chapelle principale intérieure avec cette note « *per riformarla* »; et enfin le profil de la corniche et de l'architrave de l'autel de Saint-Jacques « *del tabernacholo di S. Jachomo* ».

ROME

RESTAURATION DES GALERIES DES LOGES

AU VATICAN

1520

Bramante, d'après les ordres de Jules II, avait entrepris la construction des galeries qui entourent sur trois côtés la grande cour du palais du Vatican, appelée aujourd'hui la cour Saint-Damase, mais la mort frappa le grand architecte dès le début des travaux; les fondations sortaient à peine de terre.

Raphaël, chargé peu de temps après par Léon X de terminer cette construction, exécuta un nouveau modèle d'après lequel ces galeries furent achevées. Il comportait trois étages de portiques superposés les uns aux autres, de façon que les parties pleines et les vides puissent se correspondre; et ces portiques se développaient sur les trois côtés de la cour qui seuls à cette époque étaient fermés par des constructions[1]. Les

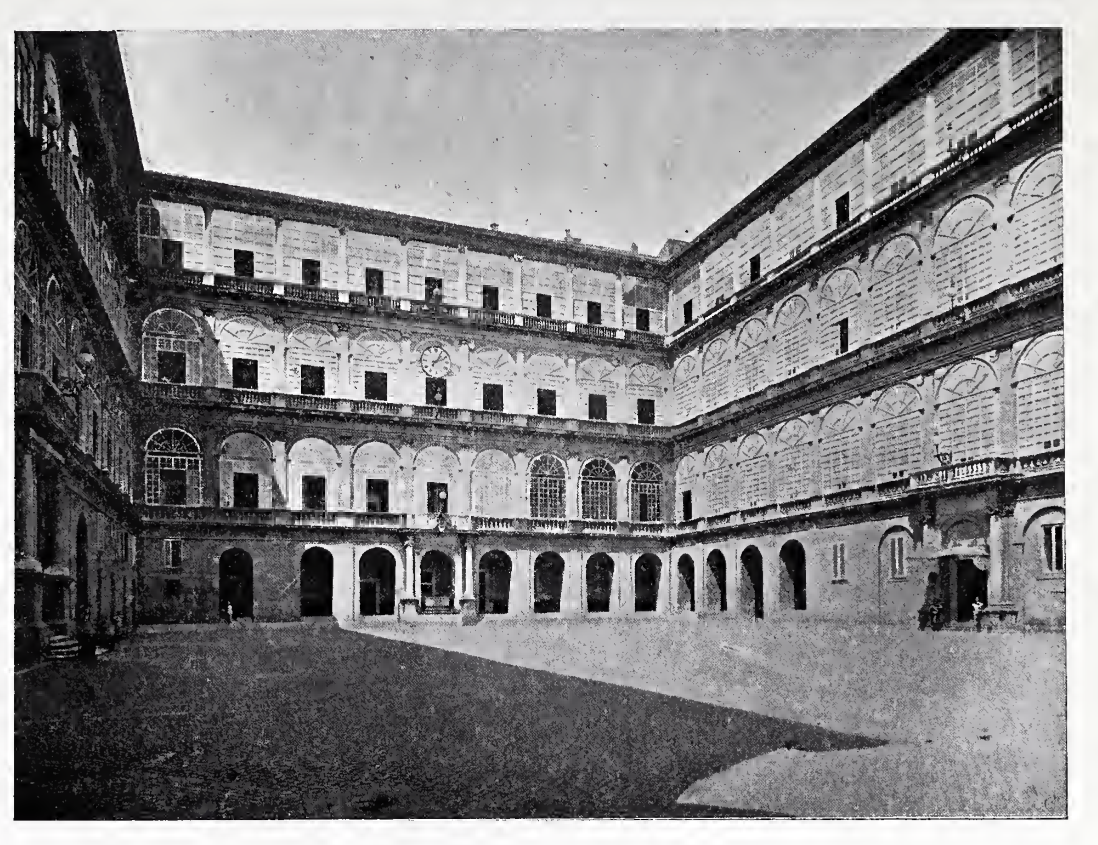
1. Le quatrième côté de la cour Saint-Damase a été fermé sous Pie IX en couvrant le nouvel escalier (Scala Pia) qui y conduit.

deux étages inférieurs comprenaient des arcades séparées par des pieds-droits ornés de pilastres d'ordre dorique au premier et ionique au second; le troisième était largement ouvert et supporté par des colonnes isolées; système bien souvent adopté à Florence d'abord, à Rome ensuite, par les architectes toscans de la Renaissance pour les étages supérieurs des habitations ou des cloîtres.

L'adjonction de ce troisième étage, que n'avait pas prévu Bramante, quelque léger qu'il fût, avait eu le grave inconvénient de surcharger les étages inférieurs, assez mal reliés aux murailles des anciennes constructions, et surtout élevés sur des fondations insuffisantes. Jules II voulait voir achevé le travail commandé, et Bramante, soumis à ses impétueuses volontés, compromettait par le désir de les satisfaire trop promptement la solidité qu'aurait dû comporter une œuvre aussi importante.

Les galeries terminées par Raphaël résistèrent pendant quelques années à ces causes de destruction, mais la nuit même de la mort de l'illustre peintre, dit-on, ou, pour ne pas être aussi précis mais plus exact peut-être, quelque temps après sa mort, il se produisit dans toutes les parties des galeries des crevasses d'une telle importance qu'elles pouvaient faire craindre un écroulement général.

Le pape s'adressa à Antonio da San Gallo, dont il avait apprécié la prudence et la science à l'occasion



Le Vatican. Galerie des Loges. Cour San Damaso.

des travaux de consolidation exécutés à la basilique de Saint-Pierre. San Gallo se hâta d'augmenter l'importance des fondations en les reprenant en sous-œuvre, et fit remplir les vides de la galerie du rez-de-chaussée en bouchant les arcades par un mur en maçonnerie percé de simples fenêtres destinées à éclairer les pièces qui donnaient en arrière. Ces travaux, terminés sous Clément VII, furent si judicieusement conçus et conduits avec tant de soin qu'ils donnèrent aux Loges du Vatican une solidité inébranlable.

C'est ainsi que, grâce au talent d'un habile architecte, apportant à l'œuvre d'autrui un concours modeste mais essentiel, ont été conservées jusqu'à nous, dans toute leur splendeur, ces fameuses peintures de Raphaël placées sous les voûtes des Loges, ainsi que les stucs merveilleux et les élégantes arabesques dont Jean d'Udine fut, sinon le créateur, du moins le véritable révélateur. Car il faut lui rendre justice, c'est après les avoir examiné lui-même et les avoir dessiné que Jean d'Udine conduisit Raphaël voir les stucs et les grotesques si admirablement conservés dans les salles des thermes de Titus nouvellement découverts.

Jean d'Udine, qui travailla quelquefois avec notre Antonio, dirigeait, sous les ordres de Raphaël, au Vatican, un véritable atelier d'artistes d'une rare valeur; parmi ces jeunes maîtres, il s'établit une salutaire émulation et les plus méritants étaient récompensés par de nouveaux travaux. Perino del Vaga s'y distinguait par

la correction de son dessin, l'originalité et l'abondance de ses compositions ; lorsque San Gallo fut devenu l'arbitre du goût en fait d'art, il l'employa souvent comme collaborateur.

Clément VII fit redresser par San Gallo les couloirs tortueux et étroits qui encombraient la cour des Loges, au moment de la construction de la salle du Consistoire.

ROME

VILLA MADAME

1520

Raphaël Sanzio a été l'architecte de la Villa Madame. Telle est la tradition; mais il est nécessaire d'examiner de près les circonstances qui ont fait accréditer cette tradition afin d'en apprécier la réelle valeur.

Et d'abord, cherchons, avant d'étudier l'origine de la Villa célèbre, si jamais l'illustre peintre d'Urbin a fait œuvre d'architecte dans la véritable acception du terme, en dirigeant les travaux d'un édifice projeté d'après ses propres plans.

Arrivé à Rome en 1508 avec une réputation de peintre de talent déjà bien établie, il y trouve Bramante son vieux parent qui le prend sous sa protection et le loge avec lui; grâce à cette intimité et à cette vie commune, le grand architecte n'eut pas de peine à conquérir sur l'âme ardente du jeune peintre une influence considérable, et à lui faire comprendre quelle place importante l'architecture occupait, et avait toujours occupé dans les arts, en lui faisant admirer les monu-

ments dont les restes grandioses couvraient alors le sol de Rome. Que Raphaël, d'après ces leçons et les inspirations de son propre génie, soit devenu un admirateur passionné des beautés de l'architecture antique ; qu'il ait subi l'influence souveraine de cette antiquité merveilleuse dans tout ce qu'elle pouvait avoir de grand et de beau ; les fresques des Chambres du Vatican en sont le témoignage le plus certain et la manifestation la plus évidente. Qu'il se soit donné la tâche de composer et de représenter, seul ou avec l'aide de Jules Romain son élève, des monuments dans lesquels il faisait vivre et agir ses personnages, Raphaël, en peignant les beaux portiques de l'Incendie du Borgo et le splendide palais d'Academus, où il a réuni l'École d'Athènes, a donné une preuve irrécusable de son grand savoir, de la pureté de son goût, et de la rectitude de son jugement en fait d'architecture. Il est donc évident que les conseils de Bramante, les études qu'il imposait sous ses yeux à son jeune parent, avaient servi à faire, en peu de temps, de ce peintre de l'idéale beauté, de ce traducteur incomparable des sentiments les plus tendres et les plus élevés, un dessinateur émérite d'édifices réels ou fictifs. Aussi, est-ce avec raison que Vasari a écrit : « *Bramante insigna molte cose di architettura a Raffaello da Urbino* ». Cependant, Bramante n'avait pas fait de Raphaël un véritable architecte ; aussi, lorsqu'en mourant, il le désignait comme le plus digne et recommandait à Léon X de le nommer architecte en chef de

la basilique de Saint-Pierre, avait-il soin de lui donner en même temps pour collaborateurs deux architectes dont il avait pu depuis longtemps apprécier la science, le mérite et le talent : Giuliano da San Gallo et Fra. Jocondo.

Raphaël aurait fait édifier sans le concours d'un collaborateur la petite chapelle d'Agostino Chigi à Sainte-Marie du Peuple. Cela n'est pas surprenant; l'œuvre était simple et de minime importance; un dessin pouvait suffire; mais à la Farnesina, que le même Chigi lui avait demandé de créer et de décorer, le peintre s'était adjoint Baltazar Peruzzi, véritable architecte alors, devenu peintre plus tard à son tour.

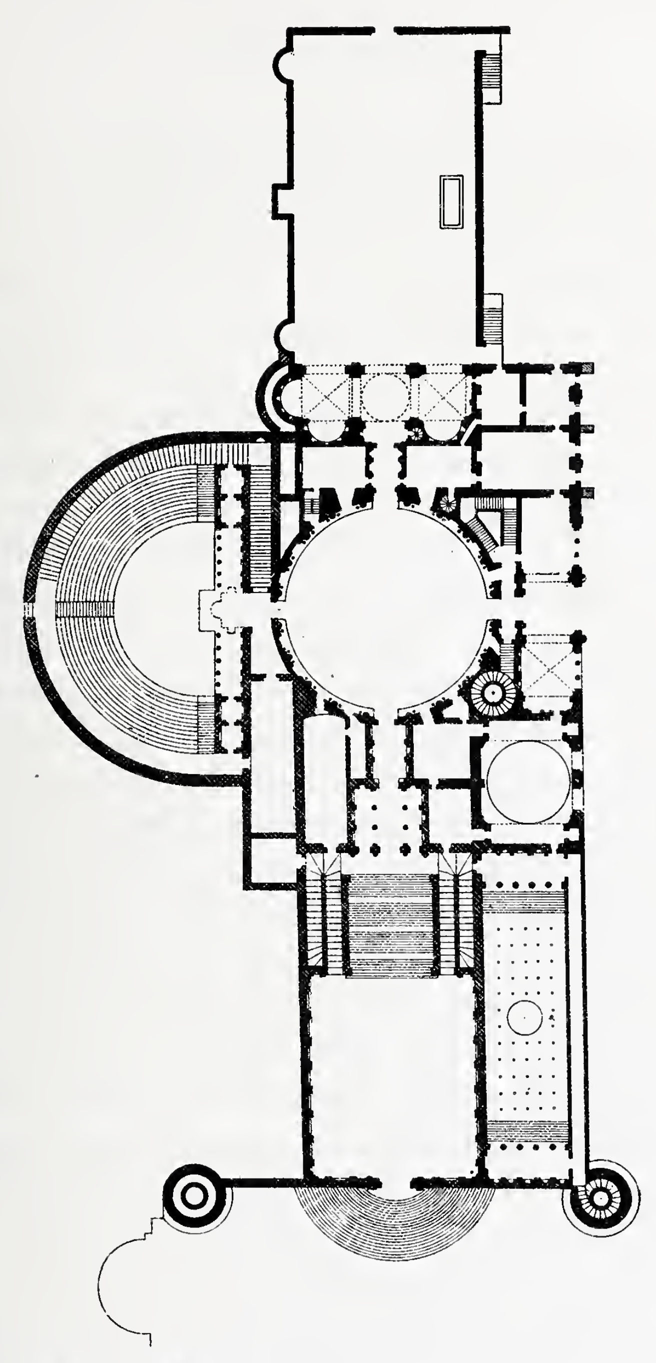
Raphaël, semble-t-il, donna des dessins de façade pour plusieurs palais; on peut citer entre autres le palais Caffarelli à Rome et le palais Pandolfini à Florence. Il ne faut pas en être surpris, il vivait en intimité avec tant d'architectes que, guidé par son propre génie artistique, il pouvait bien tracer une façade dont les éléments architectoniques fussent en parfait accord et dénonçassent même un sentiment d'originalité très particulier; mais il faut noter qu'au palais Pandolfini et au palais Caffarelli, il avait auprès de lui un dessinateur fort habile, sinon un architecte de grand talent, le neveu des architectes Giuliano et Antonio da San Gallo, qui s'appelait Aristotile da San Gallo.

Il n'en est pas moins vrai que sous le pontificat de Léon X, Raphaël fut le directeur général des Beaux-

Arts ; tout devait passer sous ses yeux et avoir son approbation. Mais quel immense labeur lorsque sa tâche personnelle était déjà si grande ! Aussi, nommé architecte en chef de Saint-Pierre en 1514, se repose-t-il complètement sur le mérite de ses deux collaborateurs, et à peine ceux-ci ont-ils disparu il en réclame un autre, et s'adjoint, en 1516, Antonio da San Gallo le jeune. Cette même année, le pape crée une charge nouvelle, celle de conservateur des antiquités de Rome et des pays voisins, et c'est encore Raphaël auquel est attribuée cette fonction.

Ce génie universel et éblouissant tient sous le charme Léon X et toute sa cour ; il est l'homme indispensable, l'artiste nécessaire pour toutes les besognes, il règne à Saint-Pierre ; au Vatican il est souverain dispensateur de toutes les grâces, tous les personnages remarquables par leur situation, leur savoir, leurs talents se disputent son amitié. Jules de Médicis, récemment promu à la dignité de cardinal, et désireux de se faire construire une magnifique villa, devait donc s'adresser tout d'abord à Raphaël pour en faire faire le projet et pour lui demander des conseils.

Le moment où le cardinal Jules de Médicis conçut la pensée de faire construire une villa peut être fixé très approximativement. Le concours institué par Léon X, pendant son séjour à Florence, en vue d'élever une façade à l'église San Lorenzo, eut lieu dans le courant de l'année 1516, Giuliano da San Gallo y prit part



ROME. — Villa Madame. Plan général par Antonio da San Gallo.

en présentant plusieurs projets ; or, on a récemment découvert un plan de la villa du cardinal Jules, dessiné par Giuliano sur une feuille de papier coupée et contre-collée pour agrandir une autre feuille sur laquelle était tracé un des projets de façade que cet architecte présentait au pape à Florence. On peut même remarquer que ce plan de villa reproduit une disposition de gradins, dans le cortile central, semblable à celle que Giuliano avait adoptée longtemps auparavant dans le projet d'un palais pour le roi de Naples [1]. Le plan de villa dessiné par Giuliano da San Gallo devait donc remonter au moins à l'année 1515, peut-être même à l'année 1514, mais en tous cas il ne pouvait être antérieur, puisque Jules de Médicis ayant été créé cardinal au mois de septembre 1513 ne pouvait, avant son installation à Rome en cette qualité, penser à réunir dans une villa somptueuse la nombreuse clientèle d'amis, de lettrés, de poètes et d'artistes dont il aimait à s'entourer.

Raphaël a donc été très probablement consulté en cette circonstance, sa haute situation en faisait un devoir au cardinal, mais il ne faut pas oublier que dans les conditions d'affectueuse intimité où celui-ci se trouvait placé vis-à-vis des deux frères Giuliano et Antonio l'Ancien, il ne pouvait faire autrement que de faire aussi

1. Ce plan a été reproduit dans le premier volume de ce même ouvrage, p. 113.

appel à leur longue expérience et aux connaissances techniques dont ils avaient donné tant de preuves.

La collection de la Galerie des Offices comprend presque tous les dessins connus relatifs à la Villa Madame. On y trouve une grande esquisse de la main de Raphaël, ou plutôt une indication générale, mesurée et cotée, de la disposition à donner aux jardins qui devaient accompagner la villa en s'étendant fort loin sur le flanc de la colline. Ceci prouve bien que l'illustre artiste s'est personnellement intéressé aux projets faits en vue de cette construction; mais il est impossible d'assigner une date à cette esquisse. Serlio a reproduit dans son ouvrage, en l'attribuant à Raphaël, un dessin de la façade de la grande loggia, mais le dessin n'existe plus et cette attribution paraît bien incertaine[1]. On trouve dans la même collection deux projets complets de la villa elle-même, dessinés et annotés, l'un par Battista da San Gallo, l'autre par Antonio le Jeune, son frère; le premier est une étude assez différente de l'exécution et n'indiquant pas encore un parti pris bien définitif, tandis que l'autre, celui d'Antonio, est un beau plan, très arrêté dans tous ses détails et reproduisant exactement dans plusieurs de ses parties ce que l'on voit encore aujourd'hui de l'édifice. Ce

1. Les œuvres complètes de Sebastiano Serlio, architecte, né à Bologne en 1475, mort en 1552, directeur des travaux de Fontainebleau pour les rois François Ier et Henri II, n'ont été publiées qu'après sa mort, à Venise en 1584. Les documents recueillis dans cet ouvrage n'offrent donc pas une garantie d'authenticité bien sérieuse.

plan a pu, comme celui de Battista, être fait à la demande de Raphaël, mais il constitue un véritable travail d'architecte, et le divin Sanzio, malgré tout son génie, était incapable d'étudier un monument de cette importance avec toutes les combinaisons et les détails que comporte un tel projet.

Car ce n'est pas un ouvrage ordinaire que ce grand dessin fait à l'échelle de 6,5 pour 100 palmes, qui mesure plus d'un mètre de longueur et constitue le projet définitif de la villa. Il était déjà connu de MM. Percier et Fontaine lorsqu'ils publièrent en 1824 leur grand ouvrage sur les villas de Rome; il a été reproduit d'après l'original par le baron H. de Gaymuller dans sa belle étude sur Raphaël, architecte[1]. Nous en présentons ici la partie principale, afin de montrer quel équilibre parfait règne dans toutes ses parties, quelle science des progressions et des proportions il comporte, avec quelle clarté et quelle convenance en sont distribuées les différentes parties pour répondre au programme demandé en tenant compte d'une configuration de terrain toute particulière. Certes, si la Villa Madame avait pu être achevée d'après le projet d'Antonio da San Gallo, elle eût surpassé en magnificence tout ce qui s'était fait jusqu'alors, même en y comprenant le fameux Belvédère de Jules II.

1. Voir Percier et Fontaine : Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs. Paris, 1824.

Enrico de Geymuller : Raffaello Sanzio studiato come architetto. Milan, 1884.

En sortant de Rome par la porte Angelica, un chemin tracé en ligne droite amenait aux premières pentes du Monte-Mario, là, un mur flanqué à ses deux extrémités de hautes tours et percé dans son milieu d'une large porte, formait la limite inférieure de la Villa. En franchissant cette porte, on pénétrait dans une première cour où devaient s'arrêter litières et cavaliers, puis, en gravissant un perron circulaire, on arrivait à une seconde cour entourée de murs ornés de pilastres et de niches; au fond de cette cour, un escalier droit à plusieurs paliers donnait accès aux bâtiments du palais. Ainsi, cette suite d'échelons successifs au sommet desquels était placée la Villa contribuait largement à en accroître la majesté et l'importance. On devait entrer dans le palais, d'après les indications du plan de San Gallo, en passant sous un vestibule voûté, divisé en trois parties par deux suites de colonnes isolées, comme au palais Farnèze; à la suite de ce premier vestibule un passage plus étroit, également voûté, amenait dans le grand atrium, le cortile, le point central de tous les bâtiments de la Villa. C'était un espace de forme absolument circulaire, véritable cour intérieure, dallée de marbres, entourée de murs couronnés par une corniche et enrichis à l'intérieur d'une succession de colonnes ioniques et de niches. Cette vaste salle ainsi disposée afin que la statuaire put y régner en souveraine maîtresse, donnait accès, sur la droite, à une belle loggia d'où la vue s'étendait sur Rome et sur

toute la campagne en suivant le cours sinueux du Tibre jusqu'aux pieds des montagnes de la Sabine qui bornaient l'horizon. Par une porte ouverte sur la gauche, on pénétrait dans un théâtre dont les gradins demi-circulaires s'étageaient en suivant la pente de la colline. Le bâtiment principal faisait face à l'entrée de cet atrium; il comprenait un vestibule, quelques pièces d'habitation, plusieurs salons, et la magnifique loggia donnant de plain-pied sur les parterres agrémentés de bassins et de fontaines où coulaient les eaux vives venues de la partie supérieure du coteau. De ce côté le cardinal avait fait placer deux statues colossales hautes de huit brasses, commandées à Baccio Bandinelli[1].

Rien n'est plus magnifique que ce plan; aussi fut-il adopté dans le conseil du cardinal de Médicis. Raphaël, bénéficiant de toute l'autorité que lui donnait sa situation d'architecte en chef de Saint-Pierre, en fut déclaré l'auteur au grand détriment de son modeste coadjuteur, Antonio da San Gallo, qui n'en avait pas moins probablement conçu ce plan, et qui certainement l'avait étudié avec tout son savoir et son talent mûri par une pratique déjà ancienne.

Les travaux commencèrent donc, et nul autre qu'Antonio ne fut chargé d'en diriger l'exécution, bien que Vasari assigne à Jules Romain un rôle très prépondérant dans la construction de la Villa. Il dit en effet dans

1. Vasari, Vie de Baccio Bandinelli.

la biographie du célèbre élève de Raphaël : « Le cardinal Jules de Médicis résolut de créer sur le Monte Mario un palais et des jardins où il voulait rassembler tout ce qu'on peut désirer de plus beau. Il confia la direction de ces travaux à Jules Romain, qui conduisit à bonne fin ce palais connu alors sous le nom de *Vigna di Medici*; l'artiste se conformant au site et à la volonté du cardinal dessina une façade circulaire en forme de théâtre divisée par des niches et des fenêtres avec une ordonnance ionique d'un goût si parfait que plusieurs personnes pensent que Raphaël en fit la première esquisse. Jules Romain exécuta dans ce palais un grand nombre de peintures, surtout dans la belle galerie ornée de deux grandes niches et d'autres plus petites, qui toutes sont occupées par des statues antiques... Mais sur ces entrefaites Léon X étant venu à mourir, Adrien lui succéda; le cardinal de Médicis retourna à Florence et cet ouvrage ainsi que tous les travaux publics commencés par Léon X furent interrompus[1] ».

Combien d'erreurs et de contradictions à relever dans ce passage! Comment se fait-il que Vasari fasse abstraction de toutes les études faites par les San Gallo, oncle et neveux, passant même presque sous silence la haute intervention de Raphaël, pour faire directement entrer en scène Jules Romain, comme l'unique archi-

1. Vasari, Vie de Jules Romain, éd. Sassoni, vol. V, p. 523.

tecte de la Villa, et cela d'après le choix du cardinal. Mais qu'avait donc fait jusque-là Jules Romain en fait d'architecture pour mériter une telle confiance et un pareil honneur? A peine, en 1516, époque à laquelle il faut rattacher les premiers travaux de la Villa, savait-il mettre sur une toile ou sur un mur un édifice en perspective, et ce genre de mérite ne pouvait suffire à faire de lui l'architecte d'un édifice aussi important que la Villa Madame. En 1520, une partie seulement des constructions était terminée, une seule moitié du cortile central était rattachée au corps de logis principal, et c'est cette portion de mur que Vasari indique comme étant la façade principale de l'édifice. Arrêtons ici ces critiques; la célébrité des décorations peintes par Jules Romain dans la Loggia de la Villa Madame est universelle; qu'elle lui suffise! Écartons la pensée qu'il ait pu prendre une part active à la construction de la *Vigna di Medici*.

A partir de 1516, les travaux avancèrent assez régulièrement, sous l'impulsion du cardinal Jules de Médicis, et furent continués jusqu'à la mort de Léon X, 1521. L'avènement d'Adrien VI, son successeur, ayant fait cesser à Rome tout travail d'art, à plus forte raison toute manifestation d'une magnificence qui n'était plus de saison, le cardinal quitta Rome pour retourner à Florence, et la villa du Monte-Mario fut abandonnée. Mais une notable partie des bâtiments était déjà élevée. On en a la représentation exacte dans le grand

tableau de Jules Romain représentant la bataille livrée par l'armée de Constantin à celle de Maxens en avant du pont Milvius, aujourd'hui *Ponte Mole* : les troupes de l'empereur chrétien s'échelonnent jusque sur les pentes du Monte-Mario et l'on aperçoit sur la gauche la villa Giulia telle qu'elle était alors; et il faut remarquer que rien n'y a été ajouté depuis. Or, Jules Romain, qui avait été chargé de décorer la voûte de la grande loggia et les frises des salons voisins, achevait son tableau en 1523, l'année même de l'exaltation de Clément VII, et c'est en 1524 qu'il quittait Rome pour aller s'installer à Mantoue, au service du duc Frédéric et ne plus jamais revenir dans la ville des papes. Les décorations de la villa étaient donc complètement terminées avant ce départ, même avant le 26 novembre 1523, date de la proclamation du successeur d'Adrien VI, puisque dans tous les encadrements en stuc qui entourent les peintures de Jules Romain les armoiries des Médicis sont accompagnées du chapeau de cardinal et non pas de la tiare.

En examinant cependant, avec beaucoup d'attention, les stucs qui ornent les piliers et les murs, travail naturellement postérieur à la décoration de la voûte, on peut se rendre compte que Jean d'Udine, qui en était chargé, le prolongea encore pendant au moins deux années. Ainsi, sur le pilastre à droite en entrant dans la loggia par le vestibule, on peut voir un petit amour tenant un cadre dans lequel est écrit :

CLÉMENT. VII.

et plus haut, deux banderolles symétriques portent la signature du maître décorateur; à droite :

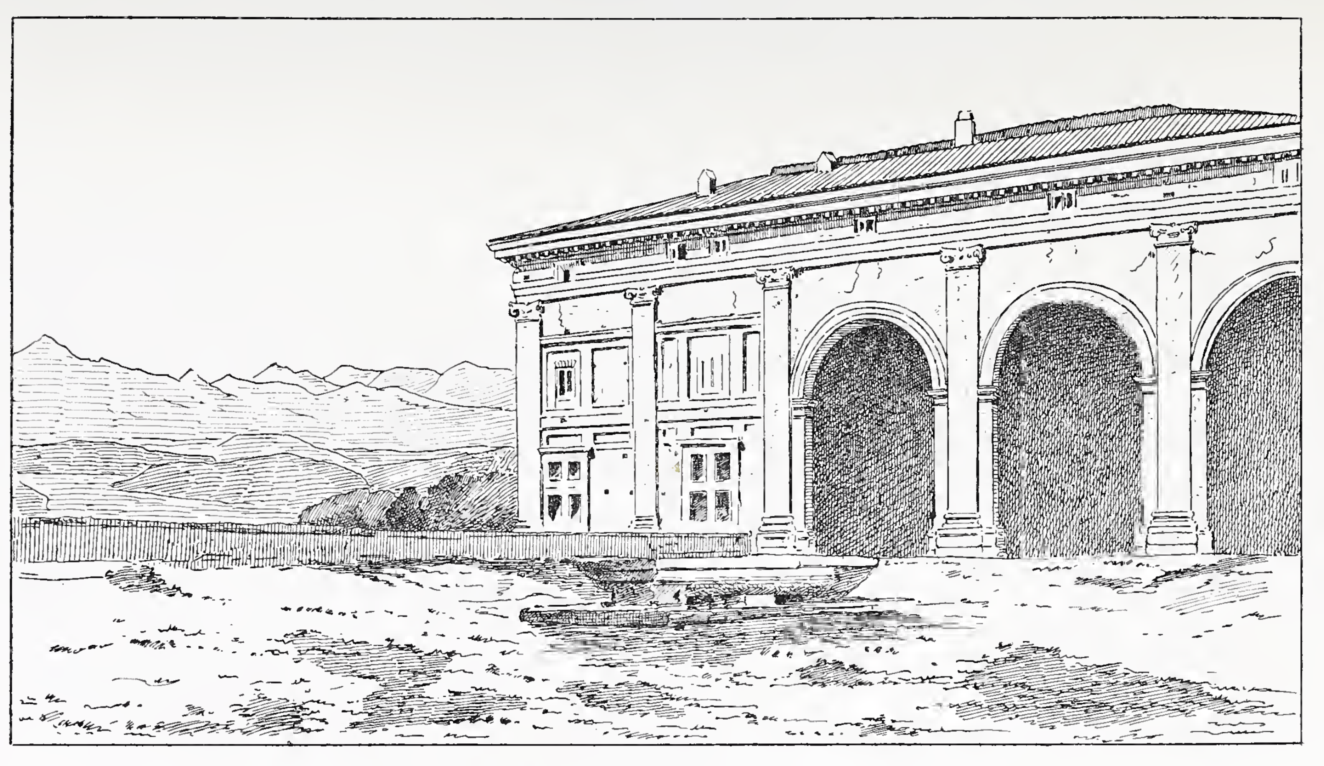
E. IOANNES. P — DVDINE. P.

et à gauche :

ANNO. D. MCCCCCXXV — CLEME. VII. O. M.

(les deux lettres O. M. pour les mots *ottimo massimo*). Tous les travaux de construction achevés par le cardinal Jules étaient donc, en 1525, complètement décorés, et les bâtiments étaient prêts à être utilisés. Il faut imputer au caractère naturellement indécis du pape et surtout à la gravité des circonstances politiques l'abandon de ces travaux : la Réforme grandissait chaque jour, l'empereur victorieux menaçait l'indépendance de l'Italie et la liberté du pontife, de tous côtés il devait se défendre et renoncer au rêve d'une existence somptueuse dans un site admirable et merveilleusement embelli par les artistes les plus renommés.

Le surplus des constructions indiquées au plan de San Gallo, comprenant toute la portion qui précède le cortile circulaire et la moitié de celui-ci, ne fut jamais même commencé. En examinant sur le terrain l'emplacement de la villa, on ne retrouve ni constructions, ni traces de fondations en dehors de ce qui existe ; mais



Villa Madame. Façade de la grande Loggia. Dessin de G. Clausse.

on peut en même temps reconnaître que les bâtiments actuels sont la reproduction exacte du plan de San Gallo, non seulement en ce qui regarde le casino de la villa, mais pour tous les ouvrages de terrassement, les parterres, les jardins, les bassins et les fontaines; il est donc évident que si ce plan a été si minutieusement suivi, l'architecte qui en était l'auteur a dû en surveiller l'exécution. Nous n'en voulons pour preuve que le dessin conservé aux Offices dans lequel San Gallo a tracé les deux parties de la volute d'un chapiteau ionique — avec en note manuscrite la mention « *Modani della Vigna del Papa* ». On retrouve, du reste, autre preuve indiscutable, dans les archives d'État du Vatican, des ordonnancements de paiement faits à Antonio da San Gallo au nombre de quatorze de 50 *duc. di camera* chacun, entre le 2 mai 1524 et le 22 juillet 1525 pour travaux faits aux fontaines de la *Vigna del papa*.

Tel était l'état de la Villa papale lorsque parut, en 1527, devant Rome, l'armée impériale sous les ordres du connétable de Bourbon. De Reumont, dans sa *Storia di Roma* raconte que le cardinal Pompeo Colonna aurait fait mettre le feu à la Villa et que Clément VII, enfermé au château Saint-Ange, voyant les flammes s'élever au-dessus des bâtiments, se serait écrié : « *Questa e la vendetta di Pompeo per i suoi castelli incendiati* » « Voici la vengeance de Pompeo pour ses châteaux incendiés. » L'exclamation du pape peut être historique, mais dans cette circonstance, comme dans beau-

coup d'autres du reste, sa frayeur fut bien exagérée. Si quelque chose a brûlé à la villa Giulia, ce qui n'a rien d'improbable, ce devait être des bâtiments de peu d'importance, car aucune des pièces principales, admirablement conservées, ne porte les marques du feu ; on peut déplorer le délabrement causé par la vétusté, la négligence et l'abandon, mais de traces d'incendie, il n'en existe point.

Il ne faut donc pas accepter sans restriction cette autre tradition d'après laquelle Antonio da San Gallo aurait été chargé par Clément VII, en 1530, de reconstruire la villa détruite par les soldats de Bourbon ; peut-être eût-il à faire quelques restaurations nécessitées par l'occupation des troupes, mais ces travaux durent être limités à des portions peu importantes du palais.

Le seul héritier des biens personnels de Clément VII, en Italie, était Alexandre de Médicis, fils naturel de Laurent duc d'Urbin, dernier rejeton de la branche aînée de la famille ; c'est ainsi que la villa du Monte-Mario devint la propriété de ce parent éloigné, qui représentait alors à Florence l'autorité pontificale[1]. Après la mort de Clément VII, la politique du Saint-Siège ayant

1. Au sujet de la succession de Clément VII, et de la *Vigna di papa* en particulier, la reine Catherine de Médicis, petite nièce du pape, éleva des prétentions qui ne furent pas admises.

été orientée vers une alliance étroite avec Charles-Quint, il fut convenu qu'Alexandre de Médicis épouserait Marguerite d'Autriche, fille naturelle de l'empereur. Cette union fut de courte durée : une année après la célébration du mariage, en 1537, Alexandre était assassiné, et Marguerite devenue veuve venait habiter Rome dans le palais acheté, autrefois par le cardinal Jean de Médicis, depuis Léon X, à la famille Oltieri. Elle se faisait appeler Madame Marguerite, ou simplement Madame, de sorte que le palais fut désigné sous le nom de Palais Madame et l'ancienne villa papale, dans laquelle elle aimait à séjourner quelquefois, prit celui de Villa Madame, nom sous lequel elle a toujours été connue depuis.

Le veuvage de Marguerite d'Autriche ne dura cependant pas longtemps; en 1538, le pape Paul III obtenait sa main pour son petit-fils Octave Farnèse, fils de Pier-Luigi, duc de Castro, qui, à cette occasion, fut reconnu duc de Parme et de Plaisance.

Madame Marguerite ayant quitté Rome, la villa ne fut plus visitée. Dépouillée des meubles et des statues qui l'ornaient, abandonnée à l'habitation de serviteurs chargés de cultiver les jardins et les terres, elle passa, en 1714, du domaine des ducs de Parme à celui des souverains d'Espagne par le mariage d'Élisabeth, nièce du dernier duc mort sans postérité, avec Philippe V. Peu après, en 1731, elle devint, ainsi que tous les biens possédés à Rome par la famille Farnèse, la propriété

de don Carlos proclamé roi des Deux Siciles et de Naples.

La Villa Madame est encore aujourd'hui affectée à une exploitation agricole; aussi les débris des colonnes ioniques de l'atrium circulaire jonchent la terre, les ornements en stucs décorant le vestibule sont presque détruits, toute la partie inférieure a disparu; la grande loggia où Jules Romain et Jean d'Udine avaient lutté de délicatesse, de gracieuse invention, de souplesse, de talent et de science décorative, en s'inspirant des plus beaux modèles antiques récemment mis au jour dans les thermes de Titus, ce merveilleux portique ouvert par ses trois grandes arcades à toutes les variations de la température ainsi qu'aux visites permanentes des animaux domestiques, eut à subir à son tour de déplorables dégradations dont notre dessin placé en tête de ce volume, peut donner une idée très exacte. Mais, chose intéressante à noter, si les parties inférieures de la décoration ont grandement souffert, les parties supérieures, les tympans, les voûtes, les conques des niches ont conservé leur fraîcheur primitive; les ornements et les arabesques en stuc se voient encore dans toute leur admirable finesse et les peintures dans tout leur éclat.

Depuis quelques années, on est heureux de constater qu'un peu d'ordre a été remis dans cet empiètement par trop libre des nécessités commerciales sur le domaine des arts; des soins intelligents sont donnés à la

conservation des restes de la villa, et l'on peut espérer que les dégradations seront désormais arrêtées.

Mais que de joies profondes et pures seraient réservées au Mécène, ami des arts, qui par une restauration intelligente ferait revivre dans son intégrité l'œuvre des Raphaël, des San Gallo, des Jules Romain, des Jean d'Udine, et, pour la préserver de toute destruction dans l'avenir, l'abriterait sous l'égide d'un puissant protecteur.

ROME

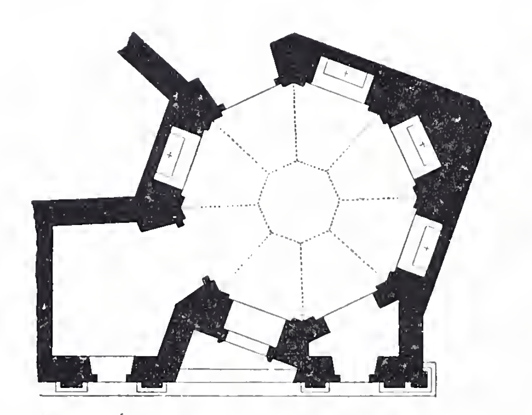
ÉGLISE DE SAINT-JACQUES DES INCURABLES

1523

Tout auprès de la ruine circulaire qui fut autrefois le mausolée d'Auguste, dans le quartier compris entre le Corso et la via di Ripetta, quartier auquel le voisinage de l'antique monument avait fait donner le nom d'Augusta, s'élèvent les sombres bâtiments de l'Hôpital de *San Giacomo degli Incurabili*. La petite église qui en dépend est une œuvre d'Antonio da San Gallo, et non des moins intéressantes.

Parmi les dessins du maître, conservés à la Galerie des Offices à Florence, il y en a plusieurs qui se rapportent à ce petit édifice : d'abord un plan de l'église et de ses annexes qui, bien que n'étant pas de la main d'Antonio, est annoté par lui ; puis un autre plan qu'il est impossible de ne pas signaler, bien qu'il s'écarte encore plus de l'exécution que le premier, car Antonio a pris soin d'écrire dessus « *Santo Jacopo delli Incurabili* » ; une petite esquisse en plan, avec la mention : « *Schisi per lo spedale di Santo Jacomo dell' Austo in*

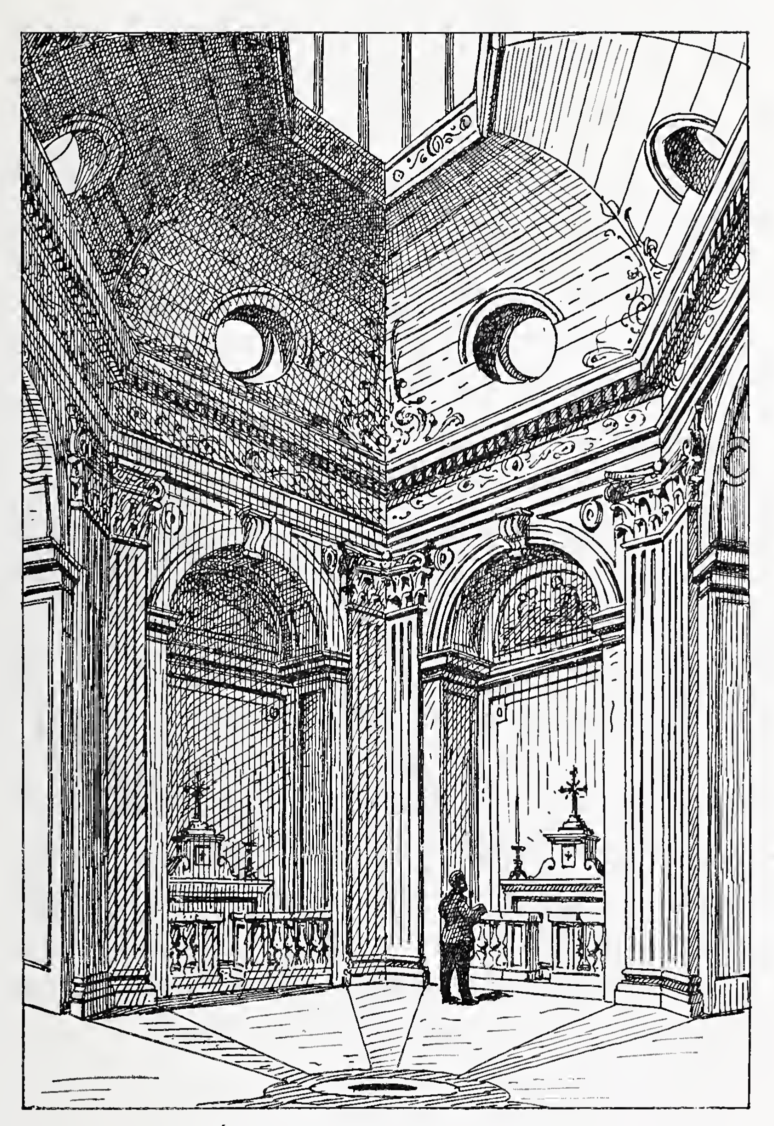
Roma, cioè per li incurabili » ; enfin un grand plan à la plume et lavé, compris sur deux feuilles de papier, portant en note, de l'écriture de San Gallo « *Santo Jacomo delli Incurabili* », dessin auquel une main étrangère a ajouté « *per lo spedale di san Jacopo del' Austo* (*in augusta*) » ; dans ce plan l'église se trouve, ainsi que ses annexes, placée au centre entre deux grands corps de bâtiment affectés aux services de



ROME. — Église de San Giacomo in Augusta. Plan.

l'hôpital. Ce dessin est un véritable plan d'exécution comportant toutes les mesures nécessaires.

De notables changements ont été apportés successivement à la disposition de l'hôpital : aujourd'hui la petite église se trouve rejetée sur le côté, en bordure d'une ruelle étroite appelée le *Vicolo del' Ospedale*, et son entrée donne sur la via di Ripetta. L'architecte Carlo Maderno a refait une façade d'une assez noble allure composée d'une arcade encadrée par un por-



Église de San Giacomo in Augusta.

tique d'ordre composite surmonté d'un acretère. Au fond s'ouvre la porte de l'ancienne église au-dessus de laquelle est gravée l'inscription :

ECCLA. S. M. PORTÆ PARADISI ET LIBERATRICIS PESTILENTIÆ. ANNO DOMINI MDXXIII.

De cette inscription nous ne retiendrons que la date, 1523, date probable de la consécration de l'église, la même que celle inscrite sur les plaques de marbre trouvées dans les soubassements du palais Regis. L'église de l'hôpital des Incurables devait être terminée depuis bien peu de temps lorsqu'on a gravé cette inscription, on peut donc en prendre la date pour celle de son achèvement. Quoi qu'il en soit, l'œuvre de San Gallo n'en subsiste pas moins aujourd'hui dans toute sa pureté, bien que la décoration intérieure ait souffert en plusieurs endroits.

Sur un plan octogonal régulier, rappelant exactement celui de l'église de Sainte-Marie de Lorette place Trajane, construite quelques années auparavant, San Gallo a élevé un édifice dont chaque face est occupée par une arcade accotée de pilastres d'ordre corinthien ; dans ces arcades alternent des autels et des portes, l'autel principal se trouvant en face de la porte d'entrée ; un entablement passe au-dessus des arcs et des pilastres et reçoit directement la retombée des huit faces curvilignes de la coupole. La lumière pénètre

dans l'église par des œils-de-bœuf percés dans chacune des faces de la coupole et par une lanterne élevée à la partie supérieure de la voûte.

La grande similitude qui existe entre l'église de San Giacomo et celle de S. M. di Loreto se retrouve non seulement dans la forme du plan, mais encore dans presque toutes les parties de la construction ; si à l'église de la place Trajane nous avons admiré la pureté et la simplicité de la conception jointe à une grande fermeté et une grande délicatesse, on reconnait les mêmes qualités à l'église de l'Hôpital des Incurables, plus petite, moins brillante sans doute, mais conçue dans le même esprit de rigueur classique et construite avec non moins de talent.

FLORENCE

CASA MIA, PALAIS VALORI, ALTOVITI, PUCCI

1526

Le talent d'architecte d'Antonio da San Gallo avait été souvent mis à contribution pendant les séjours qu'il faisait à Florence, soit avant, soit après son mariage. Bien qu'habitant presque continuellement Rome, et toujours aux ordres des papes dont il était le protégé, il n'en avait pas moins conservé à Florence de bonnes relations; elles ne firent que s'accroître lorsqu'il eut épousé en 1526 une fille de la noble maison des Deti.

CASA MIA

La belle habitation construite par Giuliano et Antonio le Vieux dans la Via di Pinti était bien demeurée le centre des réunions de la famille San Gallo, mais la nouvelle situation d'Antonio comme homme marié, et marié à une fille de la noblesse, lui fit un devoir de se créer à lui-même une demeure.

Cette maison n'existe plus, mais le souvenir nous en est transmis par les dessins de son architecte. On trouve, en effet, à la Galerie des Offices, de la main d'Antonio da San Gallo, une reproduction de la façade du rez-de-chaussée annotée : *Casa mia di Firenze*, et dans la marge quelques détails de la porte et des fenêtres ; un autre dessin reproduit la corniche de cette même maison avec la mention : *In chasa mia ando' a Firenze*.

Antonio le Jeune n'avait pas attendu son mariage pour devenir propriétaire : le 25 janvier 1525, il achetait par-devant le notaire Alberto Sera de Rome, une ferme située auprès de Florence, au lieu dit Formillino, près de l'église de Saint-Martin pour la somme de 150 écus.

Au nombre des maisons ou palais dont Antonio da San Gallo le Jeune eut à s'occuper à Florence, soit pour les restaurer, soit pour les reconstruire, on peut surtout citer les palais Valori et Pucci, dont on retrouve les plans dans la collection des dessins de la Galerie des Offices.

PALAIS VALORI AUJOURD'HUI ALTOVITI

Sur une feuille de papier blanc ayant été pliée par la moitié pour servir d'enveloppe à diverses pièces et former ainsi un dossier, on voit tracé d'un côté du pli,

de la main de San Gallo, une esquisse du plan d'un palais, et de l'autre côté est écrit : *Designi di case di Fiorenza — Bartolomeo Valori — Ruberto Pucci — Lorenzo Ridolfi*. Cette enveloppe contenait donc les dessins relatifs à ces trois palais.

L'esquisse tracée sur l'enveloppe est celle du plan du palais Valori, mais le dossier comprenait un plan détaillé de ce même palais, exécuté avec soin, pourvu de toutes les mesures nécessaires et des indications relatives à la différence de niveau existant entre le sol de la rue *degli Albizi* sur laquelle donnait la façade et celui de l'intérieur du palais. Ce plan porte l'annotation : *di Messer Bartolomeo Valori*.

La famille des Albizi avait de tout temps possédé des propriétés situées en cet endroit, au commencement du xvi[e] siècle elle les vendit aux Valori, famille d'ancienne noblesse, descendant de l'antique maison Rusticelli, dont quelques membres avaient exercé des emplois importants.

Bartolomeo Valori avait-il voulu reconstruire complètement les anciennes demeures des Albizi ? Cette pensée correspondrait assez à l'importance du plan fait par San Gallo, et il est fort probable que le palais actuel a été construit d'après le plan que nous venons d'indiquer, mais il ne faudrait pas rendre San Gallo responsable des erreurs de goût et des originalités qui apparaissent sur la façade ; jamais l'architecte classique et délicat auquel on doit, pour ne citer que des œuvres

similaires, les palais Baldassini, Cervia, de Banchi à Rome, n'aurait voulu consentir à dessiner une architecture aussi lourde, parée d'ornements aussi bizarres.

Au milieu de la façade, à l'étage du rez-de-chaussée, construit en gros bossages saillants et percé d'étroites fenêtres, une porte cintrée donne accès dans un vestibule orné de pilastres d'où l'on passe dans une cour entourée sur trois côtés de bâtiments portés sur des arcades ; à tous les autres étages de la façade, dans tous les trumeaux qui séparent les fenêtres, des gaines de pierre bien en saillie supportent des bustes en marbre représentant certains citoyens illustres de Florence avec leur nom gravé au-dessous dans un cartouche. Si le rez-de-chaussée, rappelant les vieux palais florentins tels que les construisaient les Brunelleschi et les Michellozzi, ne peut guère être attribué à Antonio da San Gallo, l'architecture des étages et leur ornementation est trop étrange pour qu'il en puisse être déclaré l'auteur. Le peuple, en raison de ces portraits, désigne ce palais sous le nom de « *Palazzo dei visacci* ».

En 1687, Alexandre Valori le laissa en héritage à ses neveux les Guichardini, et Virginia Guichardini, fille du sénateur Luigi Guichardini, l'apporta en dote à Giovanni Gaetano Altoviti qui fit décorer deux des salons par Luca Giordano.

PALAIS PUCCI

La famille des Pucci était originaire des environs de Florence, presque tous ses membres étaient menuisiers ou charpentiers, *legnaiuoli,* comme les premiers Giamberti. Au XIIIe siècle, un certain Jacopo, dit Jacopuccio, et par abréviation Puccio, se fit distinguer par sa bravoure et sa probité ; son nom devint le nom patronymique de la famille. En 1396, un Antonio Pucci remplissait déjà les fonctions de Prieur, et parmi ses descendants on peut compter vingt-cinq prieurs et huit gonfaloniers de justice. Roberto, fils d'Antonio Pucci, après avoir exercé la charge de commissaire général, devint veuf, fut admis dans la prélature, et en 1541 créé évêque de Pistoia ; Paul III l'ayant promu à la dignité de cardinal, il vint habiter Rome et y mourut en 1547.

Voici donc une famille des plus importantes de Florence, remarquable par l'ancienneté de son origine et sa situation prépondérante. Les membres de cette famille veulent se loger à proximité les uns des autres afin de pouvoir se prêter aide et protection dans les circonstances périlleuses ; pour cela, ils n'ont pu qu'acheter quelques vieilles maisons, en former une agglomération et y vivre modestement, laissant aux Médicis, aux Strozzi, aux Pitti et à tant d'autres,

le soin de construire des palais et d'exciter en même temps l'étonnement et la jalousie de leurs concitoyens. Il était donc bien permis aux frères Raffaello et Roberto Pucci, en 1526, de songer à moderniser leur antique demeure. Ils s'adressèrent à Antonio da San Gallo pour lui demander un plan d'ensemble des constructions nouvelles.

Ce plan se retrouve dans la collection des dessins de la Galerie des Offices ; au revers du papier on lit : *Di Messer Raffaello Pucci per in Fiorenza e Ruberto e Messer Lorenzo Ridolfi.* En l'examinant, on constate d'abord qu'il s'agissait d'une reconstruction complète, puisque le nouveau plan comprend tous les terrains sur lesquels étaient établies les anciennes habitations des Pucci, ensuite, on remarque les annotations suivantes écrites de la main de San Gallo : devant la porte principale, *di Messer Raffaello Pucci* ; un peu plus à droite, *casa di Messer Ruberto Pucci* ; plus à droite encore, *casa di Rabatti,* qui devait être une maison voisine n'appartenant plus aux Pucci. Le terrain donnait en façade sur la *Via de' Servi* ; du côté de la cour, on lit : *Casa di Maso Pucci grande e piccola* ; dans un espace situé à droite du plan, il est écrit : *de' Benivieni comperata* ; cette portion de terrain aurait donc été achetée pour compléter l'ensemble des palais ; puis à l'extrémité du plan, à gauche : *casa di Allamano Pucci labita Girolamo del Cresta* ; cette maison appartenait bien à un membre de la famille Pucci mais n'était

pas comprise dans la reconstruction projetée. Enfin, à une des extrémités de la façade sur la *via de' Servi*, San Gallo écrit : *Questa e la casa dello sporto di Pucci, e di poi a questa a quella del Pettignanolo ; di poi sono li Macingi.*

Le mot *sporto* a une signification toute particulière ; il désigne une construction faisant saillie au premier étage sur le mur de façade, nous dirions encorbellement ; ces saillies étaient supportées par des consoles en bois ou en pierre comme les miradores d'Espagne, cependant la saillie du *sporto* s'étend à tous les étages de la construction. Cette emprise sur la voie publique donnait plus d'extension aux pièces intérieures, permettait surtout au regard de plonger dans la rue, et formait, en cas d'attaque, un moyen de défense efficace ; les passants en profitaient quelquefois pour se mettre à l'abri. Ces adjonctions aux habitations, peu dispendieuses et si utiles, furent petit à petit adoptées par tout le monde, ni l'air, ni le soleil ne pouvaient plus pénétrer dans des rues généralement étroites et ainsi obstruées ; l'abus en amena la suppression, et, en 1532, le Supremo Magistro dei Capitani rendit un arrêt défendant de construire à l'avenir des maisons avec sporto.

Une autre feuille de dessin représente, au recto, le plan du rez-de-chaussée du palais de Roberto Pucci, *Pianta de l'edifitio a piano terreno di Ruberto Pucci* ; et au verso de la même feuille, le plan du premier étage, *Pianta de l'edifitio al piano della sala.*

Qu'advint-il du plan et de l'intervention de San Gallo? La demeure des Pucci fut-elle reconstruite ou en partie restaurée? Il est impossible de le savoir. Au XVIIe siècle, le cardinal Alessandro Pucci racheta toutes les maisons ayant appartenu aux différents membres de sa famille, les fit abattre et remplacer par le palais grandiose qui s'élève sur la *via de' Pucci*, anciennement *via de' Servi*, et la *via Ricasoli*. Ce palais appartient aujourd'hui au marquis Emilio Pucci; il porte sur la façade cette inscription :

AEDES AVITAE. S. R. E. CARD. PVCCIORVM.

LORETTE

BASILIQUE, PALAIS APOSTOLIQUE

1526-1537

Nous avons brièvement relaté dans le premier volume de cet ouvrage la translation miraculeuse de la Santissima Casa, venue sur les ailes des anges, de la ville de Nazareth aux rivages de l'Adriatique, près de la ville de Recanati[1].

En 1470, sous la direction de Giuliano da Majano, une vaste église en briques, de style lombard, avait été construite pour répondre à l'énorme affluence de pèlerins venant de tous les côtés vénérer la Sainte Maison, et pour remplacer la chapelle qui, primitivement, servait à la protéger.

Peu après, en 1480, Baccio Pintelli, sur l'ordre d'Innocent VIII, et d'après la demande du conseil de Récanati, avait couronné les murs de l'église par un chemin de ronde couvert porté sur des consoles en forme de machicoulis, afin de la défendre d'une ma-

1. Même ouvrage, t. I, p. 216.

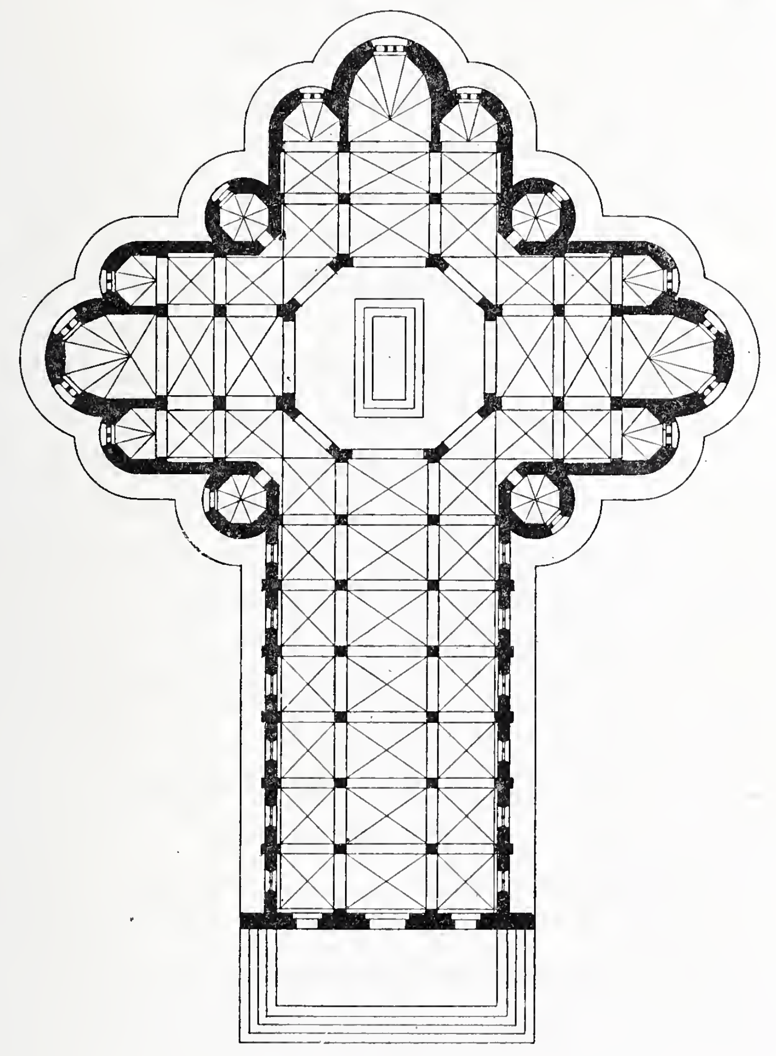
nière plus efficace contre les incursions des Sarrazins alors très fréquentes sur le littoral de l'Adriatique. En 1500, Giuliano da San Gallo terminait l'église par l'adjonction d'une coupole.

L'audacieuse entreprise de San Gallo avait réussi ; il était parvenu, à force d'habileté, à faire supporter un dôme octogonal sur les minces piliers élevés par son prédécesseur, mais, peu de temps après, des doutes s'élevèrent sur la stabilité de cette coupole. Jules II, en 1509, chargea Bramante de se rendre à Lorette et de parer aux éventualités qui pouvaient se produire ; cet architecte fit placer dans certains endroits des éperons et des contreforts en bonne maçonnerie et profita de ce voyage pour dessiner un projet de façade pour l'église. S'écartant du style lombard adopté par Majano, et ne suivant que sa propre inspiration, Bramante voulut adapter à l'édifice une façade d'architecture romaine ; elle se trouve reproduite au revers d'une médaille de Jules II avec la date M.D.VIIII ; en même temps il faisait un projet pour la construction d'un Palais apostolique contigu à l'église.

Bramante avait également donné le premier dessin d'un mur d'enceinte à élever autour de la Santissima Casa placée au centre de la basilique au-dessous du dôme.

Andrea Contucci da Monte Sansovino architecte et sculpteur de grand talent, plus connu sous le simple nom de Sansovino, envoyé à Lorette par ordre de

Léon X en 1513, continua les travaux de consolidation d'après les instructions laissées par Bramante. Mais



LORETTE. — Plan de la Basilique.

son principal mérite est d'avoir entrepris, en modifiant

16

dans une large mesure le projet de Bramante, la construction et la décoration de l'entourage de la sainte Maison, sorte de clôture en marbre d'une richesse merveilleuse, enchâssant la relique vénérée.

Pour se faire une idée de l'importance de cette œuvre, il faut se figurer une haute muraille tout en marbre de Carare, formant un carré long dont chaque face est renforcée par des colonnes corinthiennes groupées deux à deux et portées sur des piédestaux ; ce mur est couronné par un entablement richement orné au-dessus duquel court une balustrade. Entre les colonnes, deux étages de niches abritent des statues de prophètes et de sybilles ; des portes placées latéralement permettent d'entrer dans l'espace réservé ; au-dessus de grands bas-reliefs, représentent les principaux faits de l'histoire de la Sainte-Vierge.

Andrea Contucci avait-il pensé accomplir seul cette œuvre tout entière ? Nous ne le croyons pas. Néanmoins, la partie principale du travail lui appartient ; il s'y consacra entièrement pendant longtemps et surveillait en même temps la construction du Palais et les fortifications de la ville.

En 1526, sous le pontificat de Clément VII, de grandes lézardes apparurent dans les piliers qui supportaient la coupole, menaçant d'une ruine prochaine, non seulement les grands arcs, mais l'édifice tout entier. Le pape averti se hâta d'envoyer à Lorette Antonio da San Gallo pour remédier à un si fâcheux accident.

Ce fut un travail ingrat, difficile, demandant plus de science que de talents, mais qu'un architecte ayant déjà consolidé les grands piliers de la basilique de Saint-Pierre et les Loges de la cour du Vatican était bien en état d'entreprendre et de mener à bonne fin. San Gallo commença par étayer, à l'intérieur, tout l'édifice, soutenant les arcades par de fortes armatures, afin de



LORETTE. — Façade de la Basilique, d'après le projet de Bramante.

parer à de nouveaux malheurs ; puis il refit les fondations et renforça les murs et les piliers tant à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ceci fait, et c'était le plus important de sa tâche, il revêtit la grande coupole d'une couverture en feuilles de plomb dans le but d'éviter toute infiltration des eaux, et s'appliqua à modifier l'ordonnance générale de l'église de Juliano da Majano. Elle était d'apparence lombarde, il s'efforça d'en faire une

église dans le style romain de la Renaissance par l'adjonction de corniches, de chapiteaux et de soubassements profilés suivant les règles classiques.

Malgré le sentiment très naturel auquel cédait San Gallo, alors que les préceptes de Vitruve étaient devenus la loi universelle, il ne put parvenir à donner de l'unité au monument ; l'église de Lorette a toujours l'aspect d'une œuvre bâtarde, où chaque style se coudoie sans se fondre. Elle étonne par son grand développement et ses vastes proportions, mais, même enrichie par une surabondante ornementation qui masque en partie ses défauts, elle n'a rien, dans son ensemble, qui puisse séduire un artiste.

Parmi les auteurs qui se sont occupés de la basilique de Lorette, beaucoup sont d'accord pour attribuer aux architectes Ranieri Morelli et Nerucci de Pise, élèves de Sansovino, les restaurations et les incrustations de marbre faites sous le pontificat de Clément VII ; mais, quand même le témoignage de Vasari, sur lequel nous nous appuyons, ne suffirait pas et pourrait être regardé comme entaché d'erreur, nous produirions un autre témoignage, irrécusable celui-là, pour confirmer à Antonio da San Gallo l'attribution de tous les travaux de restauration que nous venons d'indiquer. Ces témoins sont les dessins du maître conservés à la Galerie des Offices. Ils sont au nombre de trois : l'un est le plan de la basilique avec des indications techniques pour renforcer les piliers de la coupole, et les mots « *cosi*

stara bene », « ainsi ce sera bien » ; au dos de ce plan, d'autres croquis à la main accompagnés de la note : « *Antonio da Sangallo. Designio della chiesa di Santa Maria del Loreto, del modo come se anno a fortificare li pilastri della cupola* », « procédé à employer pour renforcer les piliers de la coupole ». Un autre dessin, simple esquisse à la plume, représente l'élévation d'un temple et un plan de piliers ; on y lit : « *Pilastro, basa, capitello, per Loreto* ». Enfin, un troisième dessin à la plume, rehaussé d'ombres à la sépia, au dos duquel il est écrit de la main de San Gallo : « *Modi di Antonio da Sangallo per fortificare li pilastri della cupola di Santa Maria del Loreto in la Marcha* ». « Procédés d'Antonio da San Gallo pour renforcer les piliers de la coupole de Sainte-Marie de Lorette dans la Marche », inscription semblable à la précédente. Il y a donc certitude absolue, Antonio a été le restaurateur de la basilique.

Il est clair que tous ces échafaudages, ces travaux de maçonnerie et de charpente qui encombraient les nefs, avaient forcément interrompu la décoration de la clôture de la Santissima Casa. Sansovino était mort en 1529 ; Antonio da San Gallo entreprit, non pas de le remplacer, mais de continuer son œuvre. Il vint donc à Rome et à Florence s'assurer du concours de ceux que Sansovino avait déjà employés, et partit pour Lorette accompagné de Baccio Bandinelli, de Raffaelo da Montelupo, de Francesco da San Gallo, de Simone

Cioli, de Girolamo da Ferrara, de Ranieri di Pietra Santa, de Francesco del Talda, véritable escouade d'artistes de talents les plus divers, de réputations fort différentes, à laquelle vint se joindre, sur les instances réitérées de San Gallo, Simone Mosca, auquel fut confiée l'importante partie ornementale de l'œuvre, et qui s'en acquitta de telle façon que Vasari ne craint pas de qualifier ses travaux : « *festoni divinissimi* », « guirlandes d'une beauté divine ». Clément VII, dans sa hâte de voir achever la clôture, envoya, par ordre exprès, le Tribolo rejoindre à Lorette la bande déjà nombreuse des sculpteurs. Avec un tel concours l'œuvre put être achevée ; ainsi, ajoute l'auteur de la Vie des Peintres auquel nous empruntons tous ces renseignements, Antonio da San Gallo termina cette magnifique ornementation de la *Casa di Nostra Donna,* bien qu'il fût obligé de diriger à la fois, à la même époque, cinq ouvrages fort éloignés les uns des autres et tous d'une grande importance, à savoir : la forteresse de Florence, celle d'Ancone, le puits d'Orvieto, les agrandissements du Vatican et la basilique de Lorette.

Le sanctuaire de Lorette comprend, à gauche du chœur, une sacristie ornée d'une fontaine par Benedetto da Majano, de fresques par Signorelli et de marqueteries par Giuliano da Majano ; une autre sacristie, à droite du chœur, décorée de fresques par Melozzo da Forli ; et la chapelle du Trésor dont les magnifiques

armoires contiennent les présents offerts par tous les princes de la terre.

En même temps que San Gallo surveillait les travaux à l'intérieur de l'église, il poussait activement ceux du grand Palais apostolique.

De nombreux historiens sur la foi de je ne sais quelle tradition, attribuent ce monument remarquable à Bramante. Que Bramante en ait donné les dessins et fait commencer l'exécution pendant son séjour à Lorette, en 1509, nous sommes parfaitement d'accord ; mais après la mort de Bramante, Sansovino, ayant pris la direction de tous les travaux, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'église, avait dû négliger le Palais apostolique ; en tous cas, s'il s'en était occupé, il n'avait guère suivi le projet de son prédécessur. En effet, parmi les dessins de la collection des Offices, il en est un qui, tout en ne laissant aucun doute sur l'origine du palais, nous renseigne d'une façon bien certaine sur l'état où il se trouvait lorsque San Gallo arriva à Lorette en qualité d'architecte en chef. C'est un plan des portiques du Palais apostolique au dos duquel on lit, écrit de la main d'Antonio : « *Santa Maria del Loreto in la Marchia, cioe lo palazzo inanzi alla chiesa, principiato per Bramante, guidato male per lo Sansovino ; bisognia corregierlo* ». « Sainte-Marie de Lorette dans la Marche ; à savoir le palais en avant de l'église commencé par

Bramante, mal conduit par Sansovino ; il est nécessaire de le corriger. » Voici donc un certificat d'origine que l'on ne peut récuser, mais en même temps, une critique sévère motivant l'intervention d'une nouvelle direction.

Ainsi le palais commencé par Bramante avait été mal continué par Sansovino, il fallait en partie le refaire. C'est à cette tâche que s'appliqua San Gallo pendant plusieurs années. Après avoir consolidé l'église, tandis que les sculpteurs achevaient l'œuvre de Sansovino à l'intérieur, il la démolissait à l'extérieur et reconstruisait les portiques du palais sur de nouveaux plans. Un autre dessin de San Gallo, appartenant à la même collection, représente l'élévation d'une porte et des bases de colonnes, avec la mention : « *del palazzo e campanile di Loreto* ». Sur d'autres feuilles, car il y a cinq feuilles de dessins relatifs au palais, on voit des pilastres, des bases, des chapiteaux, accompagnés de la note : « *Pilastro, basa, capitello, per Loreto.* » Le doute n'est donc pas possible, tout ce qu'un architecte doit faire pour construire un édifice, plan d'ensemble, et détails d'exécution, San Gallo l'a fait pour le Palais apostolique de Lorette, aussi, ce bel édifice doit être attribué à titres égaux à Bramante et à Antonio da San Gallo.

Le projet grandiose conçu et poursuivi par ces deux illustres architectes n'a pu être complètement exécuté. Il s'agissait d'entourer de constructions monumentales



Grand portique de la cour. Façade de la Basilique.

une grande place s'étendant en avant de l'église ; San Gallo n'en eut pas le temps. Rappelé d'urgence à Rome par une lettre de Paul III en date du 13 janvier 1538, pour se mettre à la tête des travaux de fortification de la ville, il quitte Lorette pour n'y plus revenir[1].

Du Palais apostolique deux parties seulement ont été élevées, l'une touchant à l'église, l'autre lui faisant face. Les bâtiments comprennent, sur tout leur développement, des portiques à deux étages superposés, couronnés par une balustrade ; au rez-de-chaussée, les arcades sont séparées par des piliers renforcés de pilastres d'ordre dorique, la frise de l'entablement est ornée de triglyphes et de métopes ; au premier étage, les pilastres sont d'ordre ionique avec un entablement dont la frise comporte des guirlandes et des consoles placées au droit des colonnes. L'architecte de la cour du palais Farnèse a marqué de son sceau le portique de Lorette, même simplicité dans l'ensemble, même grandeur dans la disposition des arcades, même conception générale, même style emprunté dans toute sa pureté aux beaux modèles antiques ; San Gallo a créé à Lorette une belle œuvre que n'ont pas assez respectée ses successeurs.

Les galeries sont couvertes par des voûtes d'arête répondant à l'ouverture de chaque arcade et séparées par des arcs-doubleaux retombant sur des pilastres

1. Voy. même vol., art. Fortifications de Rome.

placés contre le mur; des portes et des fenêtres donnent dans les salles situées en arrière des portiques; le rez-de-chaussée est réservé à l'habitation des chanoines et à la grande pharmacie qui fait face à l'église; au premier étage se trouve la demeure de l'évêque et les appartements destinés aux pèlerins de famille princière : magnifiques salles décorées de peintures et de tapisseries.

Le quatrième côté de la place est occupé par un collège de Jésuites beaucoup plus moderne.

Giovanni Boccalino da Carpi succéda à Antonio da San Gallo; après lui, les travaux se poursuivirent encore pendant longtemps, avec quelques modifications, surtout à l'intérieur, aux dispositions de San Gallo; ils ne furent achevés qu'en 1750, sous le pontificat de Benoît XIV, comme l'indique une inscription gravée sur le frontispice du bâtiment qui fait face à l'église.

Pendant ce temps, une façade de style romain, commencée sous Pie V, en 1565, d'après les dessins de Boccalino, s'élevait au-devant de l'église. Elle ne fut terminée qu'en 1590, sous le pontificat de Sixte Quint, dont une belle statue orne un des angles de la place.

FOLIGNO

CHAPELLE DU SAINT-SACREMENT

1527

Dans un livre des *Ricordi*, souvenirs ou mémoires du chapitre de la cathédrale de Foligno, on lit à la date de l'année 1527 : « *Cum etiam Eucharistie Sacramentum non congruo adoretur loco : et maiori ac celebriori honore cultuque veneraretur : Capitulum nostrum capellam seu sacellum, iuxta episcopalis domus hostium elegit : illudque structura ac pictura exornavit : constitit flor. sexagenta.* » « Comme le Saint-Sacrement n'était pas exposé dans un lieu convenable, et afin qu'il soit vénéré d'une façon plus honorable, notre chapitre éleva une chapelle auprès du palais épiscopal et l'orna de peintures; cette construction coûta soixante florins. »

Si Antonio da San Gallo, absorbé par d'autres travaux plus importants, ne surveilla pas lui-même la construction de cette chapelle, ce que nous ne savons pas, il en donna tout au moins les plans. Dans la collection de la Galerie des Offices, il existe deux dessins de

la main de San Gallo ayant rapport à cette chapelle. Le premier est un plan sur lequel est écrit : « *Capella del Corpus Domine de Fuligno* » ; et derrière : « *Fulignio per lo capella de lo Corpus Domine in Santo Filitiano* » (*se a mandare li modini*) (il faut envoyer les calibres.) Le second dessin est l'esquisse d'un plan d'église en forme de croix latine ; au verso on voit une coupe verticale du monument ; à côté du plan, Antonio avait inscrit de sa main la mesure exacte du pied dont on se servait à Foligno « *del mezzo piede di Fulignio* ».

ORVIETO

LE PUITS DE SAINT-PATRICE

CHAPELLE DE L'ADORATION DES MAGES

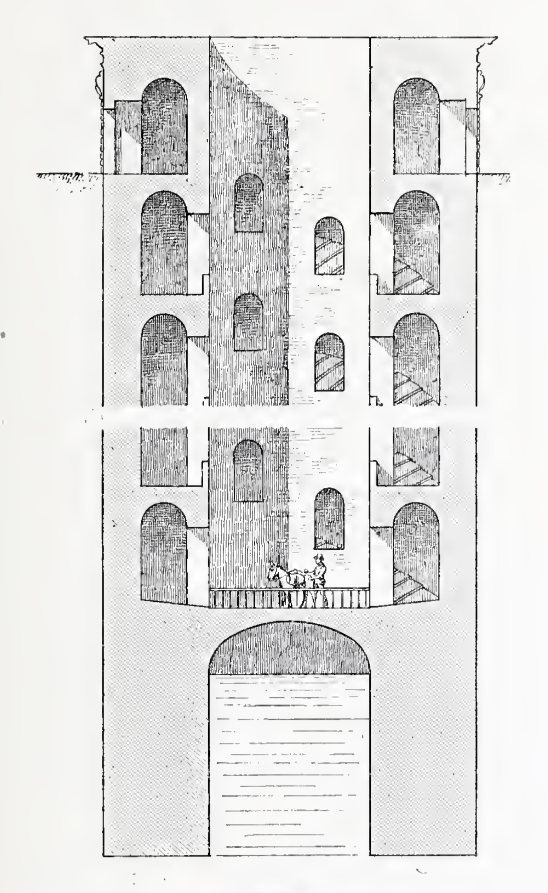
1528

Après le sac de Rome par les troupes du connétable de Bourbon, Clément VII dut chercher un refuge. Il choisit la ville d'Orvieto comme présentant une situation à peu près inexpugnable et s'y fit accompagner de sa cour et des cardinaux. Tout se trouvait réuni dans cette vieille cité pour offrir au pape un asile commode et assuré : l'ancienne et magnifique cathédrale se prêtait aux cérémonies religieuses ; le vaste palais épiscopal pouvait recevoir la nombreuse suite du pontife, et les fortifications, ajoutées aux escarpements de la montagne sur laquelle la ville s'élève, en faisaient un séjour de toute sécurité. Mais à côté de tous ces avantages, se présentait un sérieux inconvénient : il n'y avait pas d'eau dans la place, ou du moins elle n'était pas en assez grande quantité pour suffire à tant de monde. Cependant, on connaissait à Orvieto une nappe d'eau

abondante, mais elle était située à une grande profondeur; il fallait y atteindre.

Antonio da San Gallo, étant venu rejoindre Clément VII, reçut l'ordre de creuser un puits auprès de la citadelle au moyen duquel cette eau pourrait être utilisée sans être obligé d'aller la chercher en dehors de la ville.

Cette construction souterraine, d'un genre tout particulier, est une des œuvres les plus extraordinaires de notre architecte-ingénieur. Il fit ouvrir, à travers le tuf de la montagne, une immense excavation dont la paroi est protégée dans toute sa hauteur par un revêtement en maçonnerie appuyé sur d'importantes fondations; dans cet espace cylindrique, il établit deux rampes ou escaliers disposés de telle façon que des bêtes de somme peuvent descendre par l'une d'elles jusqu'au niveau de l'eau et remonter par l'autre à la surface sans jamais se rencontrer. Ces rampes, réunies à la partie inférieure par un pont passant au-dessus de la nappe d'eau, d'où l'on peut emplir les récipients que transportent les animaux, sont comprises entre deux murailles : d'un côté l'enveloppe générale du puits, de l'autre un mur intérieur concentrique au premier et comme lui cylindrique, percé en outre de soixante-douze fenêtres; car telle est la largeur de ce puits que la lumière extérieure peut ainsi pénétrer par ces ouvertures et éclairer les rampes jusqu'à leur extrémité inférieure. Les mesures de ce remarquable ouvrage en





ORVIETO. — Le Puits de San Patrizio. Coupe et Plan.

feront du reste mieux comprendre l'importance. La profondeur totale de la surface à la nappe d'eau est de 39 mètres; la largeur de l'excavation de $11^m,50$; la chemise de maçonnerie extérieure a un peu plus d'un mètre d'épaisseur; la galerie où sont situées les rampes, $1^m,30$ de large; le mur intérieur a $0^m,80$ d'épaisseur; l'espace vide cylindrique est de $4^m,60$ de diamètre; enfin, au-dessous de la nappe d'eau, les fondations atteignent 5 mètres de profondeur. On peut se rendre compte, d'après ces chiffres, de la grandeur de l'entreprise à laquelle s'était livré l'éminent architecte. On conçoit également les immenses difficultés qu'il a dû surmonter, difficultés encore augmentées par le besoin pressant d'utiliser cette eau bienfaisante, mais en partie diminuées, il est vrai, par la nature tout à la fois tendre et résistante de la roche à travers laquelle le puits était creusé.

Clément VII plaça le puits d'Orvieto sous la protection de saint Patrice; à son retour à Rome, il commanda à Benvenuto Cellini, pour se faire honneur d'un si beau travail, une médaille représentant son portrait, et, sur le revers, Moïse frappant le rocher avec la devise : *Ut bibat populus*[1].

San Gallo, pendant son séjour à Orvieto, s'était occupé des fortifications de la ville, comme en témoigne une esquisse de lui avec cette note : « *Fortificatio de'*

1. Vie de Benvenuto Cellini écrite par lui-même.

cavalli de Orvieto » ; de plus, il avait donné un plan de palais très étudié : « *Per Messer Raffaello Pucci in Orvieto* » ; dessins qui font partie de la collection de la Galerie des Offices.

Antonio da San Gallo n'avait pas inventé ce système de rampe ou d'escalier en spirale compris entre deux murailles et laissant un vide circulaire à l'intérieur; avant lui Nicolas de Pise l'avait appliqué au campanile de l'église San Niccola dei Agostini, avec cette différence, qu'au lieu d'une muraille intérieure Nicolas avait construit une série d'arcs rampants supportés par des colonnes placées de quatre en quatre marches. Palladio ferait même remonter jusqu'à l'antiquité romaine l'origine de ces escaliers en spirale, et en aurait reconnu trois de cette espèce au Forum de Pompée. Cependant, sans aller à Pise et sans se reporter aux souvenirs antiques, San Gallo avait pu voir à Rome un escalier en spirale tout récemment édifié au palais du Belvédère; Bramante qui en était l'auteur, lui avait imprimé un caractère très artistique en remplaçant, comme avait fait Nicolas de Pise, le mur intérieur par des colonnes d'ordre dorique, ionique et corinthien, se succédant dans les évolutions d'une montée si douce que les chevaux peuvent la parcourir facilement.

Que restait-il donc à faire à San Gallo? Tout simplement de placer deux escaliers rampants dans le même cylindre, et pour cela les faire partir aux deux extré-

mités d'un même diamètre. Cette chose si simple fut un trait de génie, comme toutes les inventions simples. Mais que dire de la pensée, non plus de faire monter au sommet d'une tour ou d'un palais, mais de faire descendre dans les entrailles de la terre en appliquant ce principe d'escalier en spirale, et, réunissant les deux problèmes, de les avoir résolu à la fois. Cette gloire était réservée à Antonio da San Gallo[1].

Cependant, le service des eaux ayant été ainsi assuré les travaux extérieurs restèrent inachevés. San Gallo, après avoir entouré l'orifice d'une margelle circulaire avait dû quitter Orvieto pour suivre la cour pontificale à Rome ; on ne s'occupa plus du puits. Après la mort de Clément VII, Paul III, voulut le faire terminer. San Gallo profita de cette circonstance pour s'adjoindre un artiste dont il avait été ailleurs particulièrement satisfait.

Simone Mosca (l'artiste dont il s'agit) était élève d'Antonio da San Gallo ; venu à Rome sur ses conseils, il avait été initié par ce maître à l'art de l'architecture, s'était appliqué à beaucoup dessiner d'après les antiques, tradition toujours respectée dans la famille San Gallo, et s'était principalement adonné à l'étude de l'ornementation. Il devint bientôt ornemaniste distin-

1. A peu près à la même époque, l'architecte français Pierre Nepveu construisait pour le roi François I[er] le château de Chambord et plaçait au centre un escalier en spirale, à deux évolutions indépendantes, resté célèbre jusqu'à nos jours.

gué et sculpteur émérite; aussi avons-nous pu constater en plusieurs circonstances la collaboration de Mosca aux travaux de San Gallo, tant au palais Farnèse où il sculptait des chapiteaux qu'à l'église Saint-Jean des Florentins et à la chapelle funéraire du cardinal de Cesis. Mosca revenait de Lorette où San Gallo l'avait attaché à la décoration de la chapelle de la Sainte Vierge; il fut présenté au pape et envoyé à Orvieto.

Mosca avait installé sa famille à Arezzo, où de nombreux travaux l'avaient pendant longtemps retenu ; il la transporta à Orvieto et se mit à l'ouvrage. Deux choses restaient à faire pour terminer le puits : placer une grande corniche de couronnement sur la margelle circulaire et percer des portes monumentales. La corniche fut composée de grands blocs de travertin, largement moulurés, avec denticules sous le larmier; les portes s'ouvrirent sous des arcades appareillées en bossages saillants; à leur partie supérieure, on lit encore sur une table de marbre surmontée des armoiries de Paul III :

QVOD NATVRA MVNIMENTO INVIDERAT
INDVSTRIA ADIECIT

Vasari raconte même à ce sujet qu'un certain écusson aux armes de Clément VII aurait été changé par Mosca en un autre aux armes de Paul III par la transformation des boules ou *palle* des Médicis en fleurs de lys des

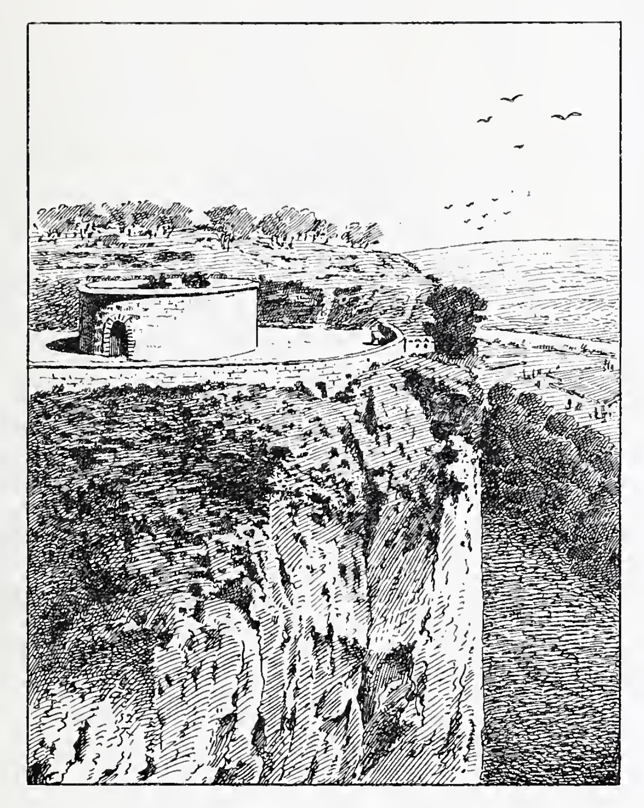
Farnèse; habileté de praticien peut-être, mais assez vulgaire flatterie en tous cas, puisque personne ne pouvait ignorer que le puits de Saint-Patrice avait été creusé et mis en service sous le pontificat de Clément VII.

Les intendants de la cathédrale, *Operai di Santa Maria del Duomo d'Orvieto*, profitèrent du séjour de Simone Mosca dans leur ville pour le charger d'un travail beaucoup plus artistique. Michele San Micheli, célèbre architecte véronais, nommé depuis quelques années architecte en chef de la cathédrale, avait commencé dans le transept, à droite du chœur, une chapelle de marbre. L'érection de ce monument avait même donné lieu à un concours entre San Michele et San Gallo; Clément VII appelé à décider entre les deux concurrents donna, le 4 mars 1528, la préférence au projet de San Michele. A peine celui-ci se mettait-il à l'œuvre, qu'il fut rappelé par les Vénitiens, et obtint du pape l'autorisation de se retirer en laissant sa chapelle à peine commencée[1]. Mosca accepta de la terminer, mais se méfiant de ses propres lumières, il eut recours, en bon disciple, au talent de son maître San Gallo, et lui demanda un dessin. L'esquisse dessinée à la plume par Antonio se retrouve aux Offices, elle porte en note

1. Della Valle, Storia del Duomo d'Orvieto.

ces mots de l'écriture de San Gallo : « *Per Santa Maria de Orvieto la capella che comincia el Verona.* »

Nous donnons ici un dessin complet de cette chapelle avec, au centre, le magnifique bas-relief de Raf-



ORVIETO. — Le Puits de San Patrizio.

faello da Montelupo, représentant l'Adoration des Mages : Mosca s'était réservé les pilastres, les chapiteaux et tous les autres ornements, tâche mieux en rapport avec son talent de décorateur.

Mosca avait auprès de lui à Orvieto un fils, alors

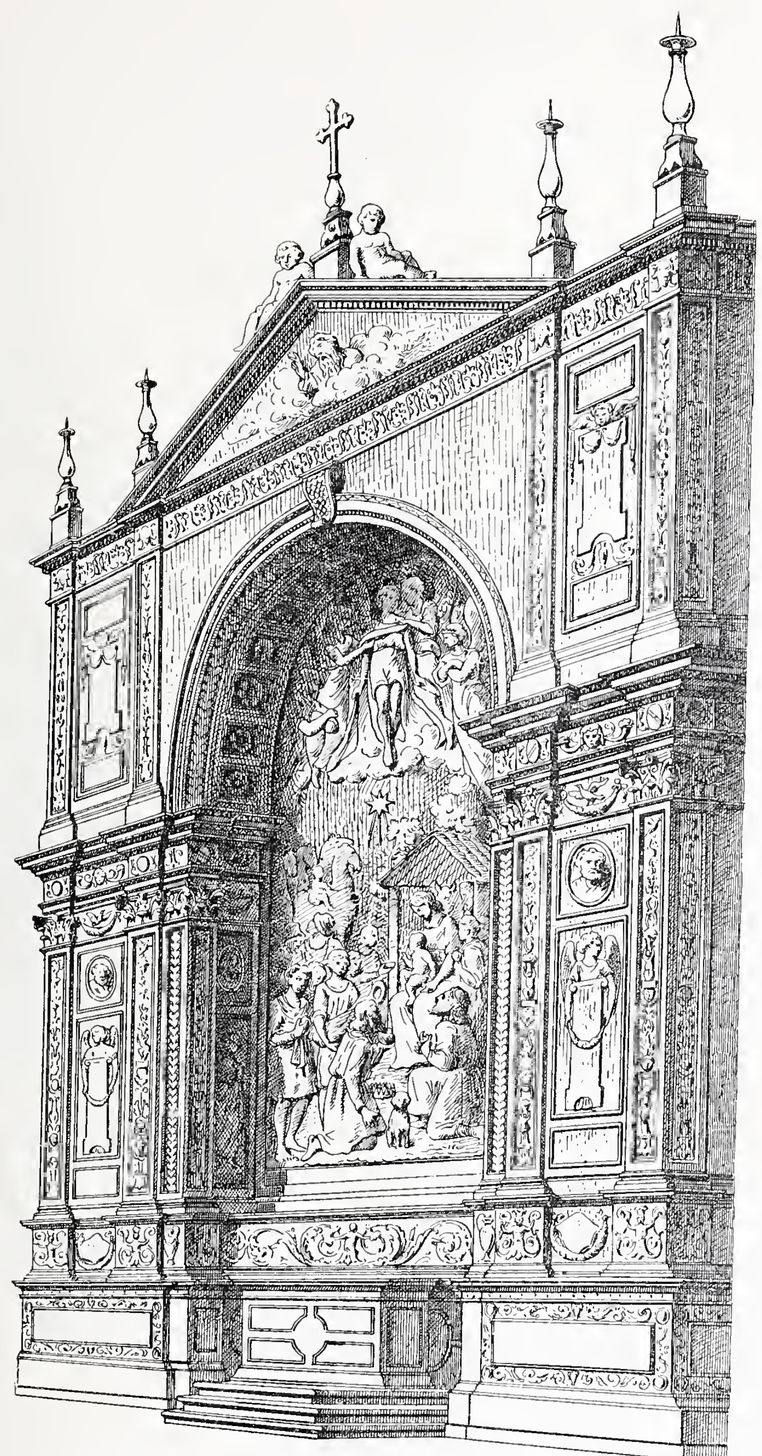
âgé de quinze ans, appelé Francesco et surnommé le Moschino; c'était une nature d'artiste douée d'une extraordinaire facilité d'exécution. Élevé le ciseau à la main au milieu des camarades et des amis de son père, le Moschino était devenu naturellement sculpteur; Simone ne craignit pas de lui confier la figure du Père Éternel placé dans le fronton de la chapelle et les deux Victoires qui dominent l'Adoration des Mages.

Cette chapelle si élégante, si pure de forme et si magnifique, eut un tel succès que les intendants de la fabrique décidèrent d'en faire faire immédiatement une seconde, placée symétriquement de l'autre côté du chœur. Il fut convenu qu'elle serait toute semblable à la première, que rien ne serait changé à l'architecture de San Gallo, que les ornements seuls pourraient varier, et le Moschino, pour prix de son travail, reçut la glorieuse mission de sculpter le grand bas-relief central représentant la Visitation.

Malgré de nombreux travaux qui le retenaient souvent au dehors, Mosca continua de s'occuper de la chapelle d'Orvieto jusqu'à la fin de ses jours; à sa mort, 1554, il n'y manquait plus que deux oiseaux[1].

Voici donc un monument, deux monuments, pour mieux dire, qui résument et réunissent ce que la belle époque de la Renaissance a produit de plus fin, de plus délicat, de plus pur et tout à la fois de plus riche en

1. Vasari, *Vita di Simone Mosca*.



Cathédrale d'Orvieto. — Chapelle de l'Adoration des Mages.

fait d'architecture et de sculpture; ils détonnent un peu peut-être sous les voûtes ogivales de la vieille cathédrale d'Arnolfo di Cambio, à côté des sculptures d'Andrea Pisano, des grandes mosaïques de la façade, des peintures de Gentile da Fabriano à l'intérieur, et de la fresque fantastique où Luca Signorelli peignit le Jugement dernier, son chef-d'œuvre. Mais ainsi se manifestent les beaux-arts, faisant varier leur expression suivant les fonctions qu'ils ont à remplir et suivant les époques qui les ont inspirés. Certes, aucun sujet ne pouvait, à meilleur titre, exiger un entourage noble et gracieux que la Visitation de la Sainte-Vierge et l'Adoration des Mages, annonces glorieuses des temps qui vont venir : Antonio da San Gallo, Simone Mosca, Raffaello da Montelupo et Le Moschino ont associé leurs efforts pour chanter un cantique de louange en l'honneur du christianisme naissant, mais ils ont élevé en même temps un splendide monument à leur propre gloire.

ROME

CHAPELLE DU CARDINAL CESI
A
SANTA MARIA DELLA PACE

1529

L'église de Santa Maria della Pace est célèbre à plus d'un titre. L'édifice construit sur les dessins de Baccio Pintelli, par ordre de Sixte IV, en souvenir de la paix conclue entre les princes chrétiens, n'est pas de grande dimension : il se compose d'un sanctuaire octogonal surmonté d'une coupole et d'une nef comportant deux petites chapelles de chaque côté ; le portique circulaire qui la précède a été ajouté plus tard par Pierre de Cortone, sous Alexandre VII. Mais la première chapelle à droite en entrant a été décorée par Raphaël. C'est à la partie supérieure du mur qui encadre l'arcade que le Sanzio, en 1520, à la demande d'Agostino Chigi, a groupé les quatre Sybiles entourées d'anges et d'archanges, un des monuments les plus justement appréciés de sa gloire. Aussi ce merveilleux chef-d'œuvre détourne-t-il un peu à son profit l'attention que l'on

serait tenté d'accorder à la chapelle voisine. Et cependant, si l'une d'elles fixe l'admiration par la souveraine beauté de la composition, par l'harmonie du coloris, par la grandeur et l'élévation du style de cette surprenante peinture, l'autre est l'œuvre d'artistes de grand talent, et mérite, à son tour, un examen attentif.

Ici tout est en marbre et la sculpture y règne en grande maîtresse accompagnant une architecture d'une rare élégance et d'un goût absolument irréprochable. On a dit que cette chapelle avait été élevée sur les dessins de Michel-Ange ; Nibbi et Melchiori dans leurs Guides ou Itinéraires reproduisent cette attribution sans aucune preuve à l'appui. Sauf à détruire une légende et à reprendre dans l'immense trésor d'art du Buonarroti ce qui appartient à un autre, nous pouvons affirmer que le véritable auteur, celui qui a conçu l'architecture de la chapelle Cesi est Antonio da San Gallo le Jeune.

Dans un acte passé par-devant le notaire Alberto Serra le 12 décembre 1529, on lit : « *Cum fuit et sit prout infrascripti presentes apposuerunt Bo.-Messer domini Angeli de Cesis convenerit cum Magister Antonio da San Gallo architecto,* de faire une sépulture dans l'église de Santa Maria *de Pace in urbem* dans la chapelle de l'Annonciation de la même Marie auprès du tombeau de la femme dudit Cesi moyennant 1 500 ducats d'or, à condition que, le travail terminé, le tombeau serait estimé, et que, si de cette estimation il résultait que la valeur du tombeau était supérieure à 1 500 du-

cats, Cesi serait obligé de payer le surplus ; que cependant, si la valeur du travail était reconnue inférieure, San Gallo s'obligeait à restituer le surplus. Mais qu'Angelo Cesi étant mort avant l'achèvement de cette sépulture, son fils, devenu cardinal de Saint-Eustache, prit des dispositions différentes et décida qu'en face de la statue de son père on placerait, dans la chapelle sépulcrale, celle de la mère de celui-ci, et qu'Antonio da San Gallo recevrait, en acompte, sur ce nouveau travail, 700 ducats d'or à condition qu'il s'engageât à achever entièrement le revêtement de marbre de la chapelle, non compris les statues et les ornements en marbre[1] ».

La collection de la Galerie des Offices comprend plusieurs dessins de San Gallo relatifs à cette chapelle : au n° 182, deux esquisses : la première est une façade de chapelle avec monument sépulcral, elle est annotée « *per lo cardinale di Cesi in la Pace* » ; dans la seconde on voit le plan et la perspective d'une chapelle contenant deux tombeaux, des pilastres entaillés d'ornements la décorent ; des notes manuscrites relatives à l'exécution accompagnent les dessins ; au n° 183, un grand plan de la moitié de l'église *della Pace,* et à côté, le plan de la seconde chapelle à droite en entrant, avec cette mention écrite au dos de la feuille, mais d'une autre écriture que celle de San Gallo : « *De-*

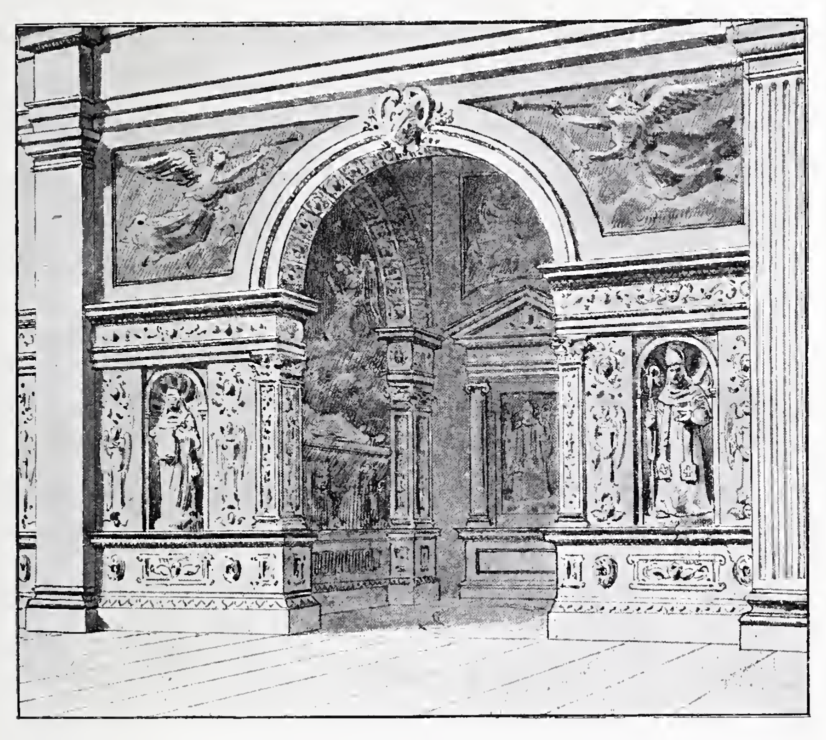
1. Pièce tirée de : Il Buonarroti di Benvenuto Gaspari, continua per cura di Enrico Narducci. Roma, Nuovo documenti interno all' architetto Antonio da San Gallo il giovane per Bertolotti, seria III, vol. IV, quadro VII

signi della capella del cardinale de Cesis s'ara forse a mandare a Roma » ; au n° 184, le dessin d'une chapelle surmontée des armoiries de la famille Cesi ; on y voit l'indication d'un coffre mortuaire ; en note, au dos : « *Della capella de' Cesi.* »

Il est donc certain qu'antérieurement à l'année 1529, peut-être, comme le dit Milanesi dans ses notes, en 1524, Angelo de' Cesi avait chargé San Gallo de construire dans l'église de Sainte-Marie de la Paix la chapelle funéraire de sa famille, et qu'à cette date son fils changea les dispositions primitivement adoptées. La composition d'ensemble a été l'œuvre personnelle de l'architecte, pour l'exécution des détails, il s'adressa à deux habiles sculpteurs florentins, l'un, Simone Mosca, fut chargé de toute la partie décorative et ornementale, l'autre, Vincenzo de' Rossi, de la statuaire. Du reste, voici ce que dit Vasari à l'égard de cette chapelle : « Antonio da San Gallo ayant été chargé par Messer Agnolo Cesis de faire le revêtement en marbre d'une chapelle et la construction d'un tombeau dans l'église de Santa Maria della Pace confia à Mosca le soin d'y sculpter quelques pilastres et une partie du soubassement. Mosca s'acquitta de sa tâche de telle façon que l'on reconnaît à leur grâce et à leur perfection les morceaux qui lui sont dus. Il représenta des autels dans le goût antique qui ne sauraient être plus beaux[1].

1. Vasari, Histoire des peintres. — Vie de Simone Mosca, éd. Sassoni, vol. VI, p. 299.

La façade de cette chapelle occupe l'espace rectangulaire compris entre deux des piliers de la nef; elle est ouverte par une grande arcade retombant sur des pieds-droits; au sommet de l'arc est accroché l'écus-



ROME. — Église de Santa Maria della Pace. Chapelle du Cardinal Cesi.

son des Cesi, les tympans sont occupés par des bas-reliefs représentant des Renommées accompagnées de plusieurs personnages et de divers attributs. De chaque côté des pieds-droits, des niches contiennent les statues de saint Pierre et de saint Paul. La caractéristique de

18

cette façade, on pourrait dire peut-être de la chapelle entière, est une extrême richesse poussée même jusqu'à l'exagération, une surabondance d'ornements, du dessin le plus pur du reste, et inspirés pour la plupart des beaux modèles de l'antiquité. Le ciseau de Mosca s'y montre toujours et partout alerte et délicat, son exécution est d'une rare souplesse, mais ici, l'artiste s'est laissé entraîner à une production excessive ; il en résulte une diffusion qui nuit à l'ensemble, enlève de la fermeté à l'architecture et atteint presque à la monotonie ; aucune surface n'a été épargnée, le marbre est partout fouillé.

A l'intérieur, l'autel qui fait face à l'entrée est surmonté d'un tableau votif. Deux arcades appuyées aux murs latéraux surmontent les deux sarcophages, urnes en marbre gris supportées par des sphynx en marbre blanc et disposées pour recevoir les statues couchées des personnages. L'une représente une femme drapée dans d'amples vêtements, ce doit être la mère d'Angelo de' Cesi, l'autre reproduit la figure d'un prélat revêtu de ses ornements épiscopaux. La statue du cardinal de' Cesi aurait donc été substituée à celle de son père.

Quoi qu'il en soit des critiques que peut soulever cette chapelle funéraire, elle n'en constitue pas moins une œuvre remarquable ; l'architecture en est traitée avec une harmonie parfaite, et une sincérité de style bien appropriées à sa destination. Elle aurait conservé

ce caractère de haute convenance si d'autres mains n'étaient venues, avec un zèle regrettable, en altérer la simple grandeur.

MONASTÈRE DU MONT-CASSIN

TOMBEAU DE PIERRE DE MÉDICIS

1532

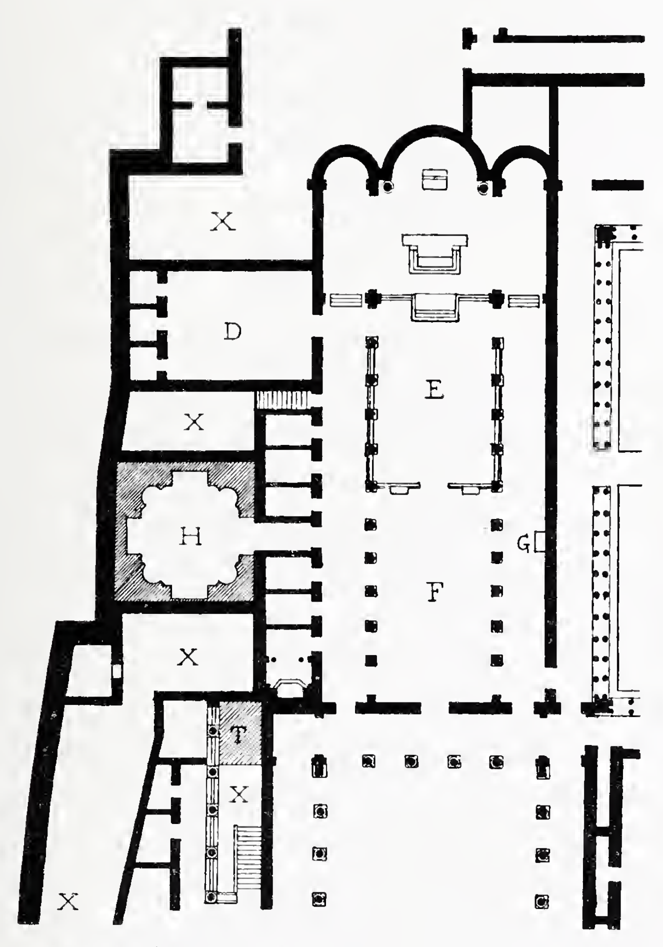
Léon X et le cardinal Jules de Médicis, son légat à Florence, voulant assurer à tous les membres de leur famille une sépulture digne des hautes situations auxquelles ils étaient parvenus, avaient ordonné à Michel-Ange de construire auprès de Saint-Laurent un somptueux édifice, chapelle funéraire destinée à recevoir les restes de quatre d'entre eux : Laurent le Magnifique, Julien son frère, Laurent duc d'Urbin, et Julien duc de Nemours. Dans ce projet, le pauvre Pierre de Médicis ; le fils aîné du Magnifique, le frère de Léon X, mort sur les bords éloignés du Carigliano en cherchant à rallier l'armée française en retraite, avait été oublié. Il est vrai que le corps de Pierre, retrouvé sur la berge du fleuve, avait été rapporté au monastère du Mont-Cassin et que les religieux, se souvenant qu'il avait été décoré par Louis XII du titre de vice-roi du Mont-Cassin, l'avaient recueilli et inhumé dans un modeste caveau de briques situé dans leur église.

Le cardinal Jules, devenu le pape Clément VII, songea à réparer cette négligence et chargea Antonio da San Gallo de lui présenter le projet d'un monument assez important pour que Pierre n'eût rien à envier à ceux de sa famille qu'abritait la chapelle de Michel-Ange.

Antonio que ses nombreuses occupations retenaient à Rome, ne vint pas au Mont-Cassin ; il y envoya son frère Battista prendre connaissance de la disposition des lieux, et relever un plan d'ensemble du monastère. Ce plan, conservé à la Galerie des Offices de Florence, a été reproduit dans notre ouvrage sur les Origines Bénédictines, nous n'en donnerons donc ici que la portion relative au sujet qui nous occupe.

L'église du Mont-Cassin avait encore, à cette époque, la forme d'une basilique à trois nefs correspondant à trois absides, telle que l'avait conçue l'illustre abbé Didier, en 1080, et le chœur des moines occupait, comme aux temps primitifs, une grande partie de la nef principale. San Gallo chercha par plusieurs combinaisons ingénieuses à dégager la grande nef et à reporter le chœur en arrière des absides ; la Galerie des Offices possède, sous les n°s 180 et 181, deux dessins en plan où l'on voit un chœur de forme demi-circulaire s'étendant au delà des absides en comprenant dans son pourtour les nombreuses stalles réservées aux religieux. Ce hardi projet, digne du génie de San Gallo, n'a jamais été exécuté; cependant cette pensée

ne fut pas abandonnée par les religieux qui finirent par la reprendre plus tard en la traduisant d'une façon beaucoup plus simple.



MONASTÈRE DU MONT-CASSIN. — Plan de l'Église.
H. Chapelle projetée pour le tombeau de Pierre de Médicis.

Antonio, tout en conservant ce qui existait, proposa donc, pour satisfaire au désir du pape, de cons-

truire sur le flanc de l'église un édifice circulaire, voûté d'un dôme, décoré de niches et de renfoncements en arcade ; le sarcophage placé sous le dôme devait en occuper la partie centrale. Cette chapelle, analogue à celle que Michel-Ange élevait à Florence pour la famille Médicis, devait être mise en communication directe avec l'église en transformant une des petites chapelles latérales en vestibule d'accès.

San Gallo avait voulu honorer autant que possible la mémoire d'un prince, frère de Léon X, le plus magnifique des papes de cette brillante époque, en se rappelant que ce pape avait été lui-même dans sa jeunesse un des abbés commandataires du monastère du Mont-Cassin.

Ces études, faites à Rome d'après les plans relevés par Battista, ont donné lieu à de nombreux dessins dont deux, représentant le plan et la coupe intérieure du nouvel édifice sont, conservés à la Galerie des Offices sous les n°s 180 et 182.

Léon X mourut en laissant le trésor pontifical absolument vide, et son successeur Clément VII, bien qu'appartenant aussi à la famille des Médicis, avait trop à faire autour de lui pour se lancer dans une entreprise lointaine et fort dispendieuse, comportant, outre la construction de l'édifice, une somptueuse décoration de peinture, de sculpture, des revêtements de marbre appliqués aux murailles, des statues, des autels, sans compter le sarcophage lui-même qui devait être d'un

grand prix. Le monastère, de son côté, n'était pas en état d'assumer une si lourde charge, car, pour payer les récents travaux de restauration faits dans les cloîtres et les bâtiments, il avait été obligé de recourir à des emprunts et devait au trésor pontifical la somme de seize mille florins. Il fallait donc, si l'on voulait faire quelque chose, se restreindre et, pour répondre à la pensée de Clément VII, abandonner le projet de San Gallo.

Par l'entremise du cardinal de Saint-Eustache, Paul Emile de' Cesi, vice-protecteur de la congrégation cassinienne, chargé par le pape de cette négociation, on convint que, moyennant le paiement fait par les religieux au trésor pontifical de la somme de quatre mille florins, leurs anciennes dettes seraient annulées, et que Clément VII prendrait à sa charge tous les frais nécessaires à l'érection du tombeau de Pierre de Médicis. A la suite de cette transaction on pria San Gallo de dessiner un nouveau projet beaucoup plus modeste que le premier; il fit un dessin et un modèle qui furent approuvés par le pape et l'on prit les dispositions nécessaires pour commencer l'exécution.

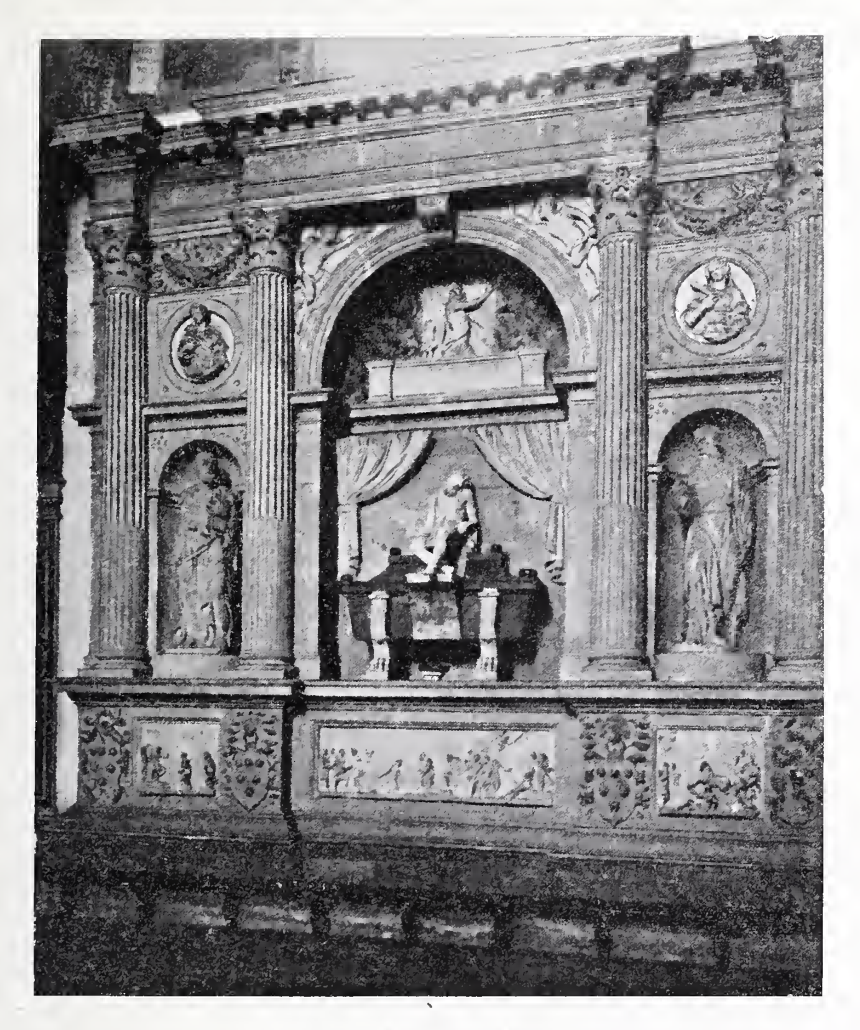
Antonio fit partir pour le Mont-Cassin son frère Battista en lui remettant à l'adresse de l'abbé une lettre que nous croyons devoir reproduire, parce qu'elle donne, au sujet du tombeau de Pierre de Médicis, des indications bien précises : « *Rdi. Padri. salute. Lo aportotare di questa sera Maestro Baptista mio fratello el quale sera*

in mio nome d'introvenire in la allocatione quale V. Paternita anno ad fare el mastro Antonio scultore alias el Solosmeo con el quale son fatto le infrascripte conventioni. Et prima. Promette fare la capella della sepoltura del Magnifico Piero di Lorenzo de Medici in Monte Cassini secondo l'ordine et disegno, e, di modani quali li serano dati per me Antonio da San Gallo, *da lavorare et far lavorare detto edificio di pietra concia et murare usque ad finem per prezo di quello sera estimata per dua huomini comuni da elegersi uno per la santita di Nostro Signor et del monasterio de Monte Cassini et l'altro per lo ditto Mastro Antonio et casa che li detti maestri eletti ad estimare non si concordasseno* che io Antonio da San Gallo abbia ad essere per il terzo a mezare et accordare et terminare ogni differentia... *Et cosi si habia a fare un contratto in forma Camere obligando luna e laltra parte Et* io Antonio da San Gallo in nome di Nostro Signore *o fatto la presente di mia propria mano questo di 13 di jugnio 1531 : Antonio da San Gallo manu propria*[1].

« Révérends pères salut : Le porteur de cette lettre est mon frère Baptista, chargé d'intervenir en mon nom dans la convention que vous allez faire avec maître Antonio, dit le Solosmeo. Et d'abord il s'engagera à faire le tombeau du Magnifique Pierre de Médicis conformé-

1. Cette lettre et d'autres pièces sont reproduites dans : I codici e le Arti a Monte Cassino per D. Andrea Caravita prefetto dell' archivio Cassinese, Monte Cassino, 1870.

MONASTÈRE DU MONT-CASSIN



Tombeau de Pierre de Médicis.

ment aux ordres, dessins, détails et profils qui seront donnés par moi Antonio da San Gallo... Et s'il s'élève quelque différend entre Solesmeo et les religieux du Mont-Cassin, on nommera des experts de part et d'autre me réservant à moi Antonio da San Gallo de décider dans toute question en dernier ressort... »

Cette lettre, dont l'original fait partie des Archives du Mont-Cassin ainsi que plusieurs pièces relatives au tombeau de Pierre de Médicis, indique clairement le rôle prépondérant qu'Antonio da San Gallo entendait se réserver en tout ce qui touchait à ce travail. L'artiste Antonio, dit le Solosmeo, auquel la partie matérielle de l'œuvre était confiée, ne devait être qu'un auxiliaire agissant d'après les ordres et sous la haute direction de l'architecte en chef. Un autre contrat porte : que Solosmeo devait venir s'installer au monastère avec sept garçons, *garzoni,* pour travailler au monument, que les religieux lui fourniraient tous les matériaux nécessaires, que le travail serait terminé dans l'espace de trois années et qu'il toucherait une somme de trois mille florins.

Il ressort également de l'examen des pièces originales, que le modèle du tombeau avait été exécuté par Battista, moyennant le prix de vingt-cinq écus d'or, et que Francesco da San Gallo, le fils de Giuliano et cousin d'Antonio, s'était engagé à faire, moyennant la somme de mille écus d'or, deux grandes figures de saint, la statue du défunt en grandeur naturelle, et

dans l'arcade, un bas-relief représentant la Résurrection de Notre Seigneur, ainsi que deux rideaux en marbre blanc s'ouvrant pour laisser voir l'urne mortuaire. Un Napolitain, appelé Matteo Quaranto, était chargé d'exécuter les bas-reliefs du soubassement en se conformant aux indications et aux dessins de Francesco.

Le monument élevé sur les dessins d'Antonio, monument dont il a déjà été question dans un de nos précédents ouvrages[1], était construit en belle pierre de travertin et composé de quatre colonnes cannelées, d'ordre corinthien, exhaussées sur un soubassement et supportant un entablement. Ces colonnes, groupées deux par deux de chaque côté d'une grande arcade, comprennent entre elles des niches, des médaillons, et des guirlandes passant d'un chapiteau à l'autre ; les niches sont occupées par les statues de saint Pierre et de saint Paul ; les médaillons contiennent des bustes, sur les soubassements des colonnes, des écussons aux armes des Médicis sont suspendus à des têtes de lion ; de nombreux bas-reliefs enrichissent le monument. Le sarcophage, taillé dans un énorme bloc de marbre noir appuyé au mur, occupe le point central de la composition ; il est surmonté de la statue de Pierre de Médicis représenté assis.

On ne saurait trop louer l'auteur de ce remarquable monument dont la forme magistrale est parfaitement

1. Gustave Clausse, Les Origines Bénédictines, Le Mont-Cassin, p. 154.

pondérée dans son ensemble et ordonnée dans ses détails. San Gallo, il est vrai, n'avait que le choix des modèles ; Rome même lui en offrait de magnifiques, tant à S. M. sopra Minerva qu'à S. M. del Popolo avec les superbes mausolées d'Ascanio Sforza et de Jérome Basso que Jules II avait fait élever par Andrea Sansovino ; celui de Pierre de Médicis n'en a pas moins une majesté, une grandeur, une fermeté qui dénotent la main d'un architecte consommé.

Bien que le travail fût ainsi divisé ; ce qui aurait dû en accélérer l'exécution, Clément VII mourut sans avoir pu rendre à son cousin le suprême hommage de déposer ses restes dans le tombeau qu'il lui avait fait préparer. Vingt années s'écoulèrent encore avant que le sarcophage et les trois principales statues, arrivant enfin de Florence, aient pu être mises en place. Le 10 décembre 1552, on avait bien transporté en grande pompe les restes de Pierre de Médicis dans le superbe tombeau ; on avait même gravé sur le sarcophage une longue inscription se terminant par les mots : *Cosmus Medicis Florentiæ dux poni curavit,* M.D.L.II ; indiquant ainsi que le duc Cosme, alors régnant, avait été obligé d'aider les moines de sa bourse pour en arriver à ce résultat. Cependant le mausolée ne fut complètement terminé que quelques années plus tard, ainsi qu'il résulte d'une lettre publiée par Milanesi dans les commentaires de Vasari, lettre adressée par Francesco da San Gallo au duc Cosme le 19 avril 1558, et du procès-

verbal de réception, conservé dans les archives du monastère, dressé par-devant les autorités et les témoins compétents le 10 décembre 1559.

TRAVAUX DE FORTIFICATION

MONTEFIASCONE, PARME, PLAISANCE, ANCONE, NEPI, ASCOLI, ROME, CHATEAU SAINT-ANGE

1519-1532

Loin de nous la pensée de faire ici un traité de l'art de fortifier les places; il nous suffira de rappeler que deux architectes, Michele San Micheli et Antonio da San Gallo, se sont acquis dans ce genre de travaux au XVI[e] siècle une réputation universelle. Cependant nous ne pouvons passer sous silence les entreprises plus ou moins considérables dues à notre San Gallo, pour mettre en état de défense certaines villes des États de l'Église, à l'époque la plus agitée des guerres soutenues par le Saint-Siège et pour défendre l'intégrité de son territoire. Par suite des alliances formées, suivant les intérêts de la politique, tantôt au profit des rois de France, tantôt contre ces mêmes rois au bénéfice de la puissance impériale, la papauté, si elle n'attaquait pas elle-même, avait toujours à redouter une agression ou quelque révolte.

MONTEFIASCONE

1519

Attaché au service de Léon X, Antonio da San Gallo accompagnait souvent le pape dans ses voyages; c'est ainsi que passant à Montefiascone, ville située aux environs de Viterbe, il fut chargé d'abattre les fortifications construites autrefois par le pape Urbain VI, à la fin du xiv[e] siècle, et de les remplacer par des bastions disposés suivant les nouvelles méthodes. Ce travail fut certainement commencé, mais fut-il jamais achevé? Il est bien difficile de le dire, car il n'y a plus de fortification autour de la ville. En tout cas, il existe aux archives d'État, à Rome, un mandat d'ordonnancement ainsi conçu : « *a M° Antonio da San Gallo fiorentino a di 16 marzo 1519, duc. 500. di camera per la fabbrica di Montefiascone a bon conto*[1]. »

Pendant le séjour que fit Antonio à Montefiascone, il édifia, par ordre du cardinal Alexandre Farnèse, dans l'île Visentina sur le lac de Bolsena, deux petites chapelles ou temples, l'un octogonal à l'extérieur et circulaire à l'intérieur, l'autre carré à l'extérieur et octogonal à l'intérieur. Ces deux petits monuments, fort simples

1. Giornale d'Erudizione artistica, 1877.

et peu intéressants au point de vue de l'art, sont encore debout. On trouve dans la collection des dessins de la Galerie des Offices les esquisses de ces deux chapelles; sur l'une d'elles, San Gallo a écrit : « *Oratorio di Montefiascone a l'isola Bisentina* » et sur l'autre : « *Santa Maria di Monte-moro di Montefiascone.* »

PARME ET PLAISANCE

1525

Ces deux villes, rejetées à l'extrémité des États de l'Église au milieu des plaines de la Lombardie, accessibles de tous les côtés, ouvertes à tous les envahisseurs, avaient plus que bien d'autres besoin d'être sérieusement projetées.

Au moment où la querelle entre François Ier et Charles-Quint arrivait à son maximum d'intensité, au moment où les Français victorieux assiégeaient Pavie, la bataille livrée sous les murs de cette ville, le 24 février 1525, vint, par un de ces coups du sort impossibles à prévoir, livrer l'Italie sans défense aux armes impériales.

Clément VII, allié comme toujours au parti le plus fort, avait tout à redouter d'un changement si subit; une armée commandée par le connétable de Bourbon descendait les Alpes et pouvait atteindre promptement Parme et Plaisance. Il envoya donc en toute hâte le ca-

pitaine Pier Francesco de Viterbe avec Antonio Labacco, élève d'Antonio da San Gallo et Francesco Leno pour s'occuper des premiers travaux; bientôt après San Gallo et Michele San Micheli partirent pour prendre la haute direction de l'entreprise, avec mission d'inspecter sur leur route les fortifications des autres places qu'ils pourraient rencontrer.

Michele da San Michele, que nous rencontrons ici, agissant comme ingénieur militaire en collaboration avec San Gallo, est une personnalité tellement importante parmi les grands architectes de la Renaissance, que nous devons lui consacrer quelques lignes. Il naquit à Vérone, en 1484, et n'avait donc qu'une année de plus que San Gallo; son père Giovanni et son oncle Bartolomeo, tous deux bons architectes, lui enseignèrent les éléments de leur art. A seize ans, il vint à Rome, étudia, mesura et dessina les édifices antiques avec tant d'application qu'il ne tarda pas à se faire remarquer. Nommé architecte de la cathédrale d'Orvieto, il y fit de nombreux travaux, et bientôt Clément VII l'attacha à son service. Rappelé vers 1526 par ses concitoyens, il s'illustra en dotant Venise et surtout Vérone sa patrie, de fortifications puissantes où l'art de l'architecte se combine à celui de l'ingénieur pour donner aux travaux de défense un aspect monumental et véritablement artistique.

Il reste quelques dessins de la main de San Gallo relatifs aux fortifications de Parme : la collection de

la Galerie des Offices comprend deux feuilles sur lesquelles sont tracés des reliefs de terrain et des profils de bastion. Les dessins consacrés à la ville de Plaisance sont bien plus nombreux; boulevards, cavaliers, créneaux, embrasures, parapets, casemates, relevés de terrain, et nivellements autour de la ville, rien n'y manque, et montre avec quelle conscience San Gallo remplissait la mission dont il était chargé. Jusqu'au 19 avril 1526, date inscrite sur un des nivellements, il donna tous ses soins à l'achèvement de cet important travail; à cette époque, il revint à Rome et laissa la direction des fortifications à Pier Francesco, vieil officier appartenant à la famille Florenzoli de Sienne. Ce Pier Francesco, après avoir servi dans l'armée de François I[er], avait été nommé gouverneur de Civita-Castellana; il était donc fort au courant de ce qu'exigeait la défense des places fortes et pouvait suppléer les ingénieurs. C'est ainsi que dans une inscription placée sur les murs de Plaisance, on lit encore aujourd'hui : *Petrus. Franc. Florenzolius. Viterbien. Primipilus Arcis Hujus...* (commandant de cette forteresse). Pier Francesco mourut à Florence en 1534[1].

Profitant du séjour d'Antonio da San Gallo à Parme, les architectes chargés de reconstruire la vieille église de la Steccata le prièrent de venir examiner leur travail et de leur donner quelques conseils; Antonio se prêta

1. Voy. Vasari Sassoni Vita di Ant. da San Gallo, en note, t. V, p. 458.

de bonne grâce à leur désir et leur laissa des instructions et un dessin daté du 29 avril 1525[1].

ANCONE

1532

L'ancienne ville d'Ancone, dont Trajan avait su faire un port d'une importance considérable, avait été administrée pendant tout le cours du moyen âge par ses propres magistrats, et formait encore une république indépendante bien que faisant nominalement partie du domaine de Saint-Pierre, lorsqu'elle fut de nouveau incorporée aux États de l'Église par Clément VII, en 1532. Déjà, vers la fin du xve siècle, au milieu des guerres dont l'Italie était alors le théâtre, les habitants d'Ancone avaient cru prudent de défendre leur ville par quelques ouvrages de fortification construits d'après les nouvelles méthodes; en 1480, un architecte, Pietro Amoroso, avait élevé deux ravelins ou demi-lunes, dont l'un fut transformé peu de temps après en boulevard par un autre architecte nommé Paciotto. Après la prise de possession de Clément VII, ces ouvrages furent jugés insuffisants et San Gallo reçut l'ordre de se rendre à Ancone, de dresser un plan général de

1. Memorie della Reale Deputazioni di Storia Patria per le provinciei Modenesi e Parmensi.

fortification et de l'exécuter dans le plus bref délai. Antonio se servit habilement des constructions déjà faites et des reliefs du mont Astagno au sommet duquel il établit la citadelle.

Deux dessins à la plume conservés à la Galerie des Offices, dont l'un est marqué de la main d'Antonio « *del porto di Anchona* », et l'autre « *Rocha di Anchona* » montrent qu'il avait réservé les deux ravelines de l'Amoroso.

Ces travaux considérables se prolongèrent pendant longtemps, mais San Gallo, rappelé en toute hâte par une lettre du pape Paul III en date du 13 janvier 1538, dut résilier ses fonctions d'ingénieur en chef à Ancone pour venir fortifier Rome elle-même. Le peintre Pellegrino Tibaldi, occupé à décorer quelques églises de peintures et de stucs, puis en dernier lieu, à construire la *Loggia dei Mercati,* ayant alors abandonné la peinture pour se livrer entièrement à l'architecture, fut désigné pour diriger les travaux restant à faire aux fortifications; ils durèrent jusqu'en 1560.

NÉPI

1537

Antonio da San Gallo (l'ancien) avait été chargé par le pape Alexandre VI de remettre en état d'habitation convenable le vieux château de Népi, qu'il destinait à

sa fille Lucrèce. La ville de Népi ayant été donnée par Paul III à Pier-Luigi son fils, comme dépendance du duché de Castro, celui-ci voulut en faire une citadelle; la situation de la ville, élevée au sommet d'un escarpement, s'y prêtait du reste facilement. San Gallo fut chargé de ce soin et fit à ce sujet trois projets, que l'on retrouve à la Galerie des Offices, annotés de sa main : « *Questo sono tre modi per fortificare Nepi, uno stretto, uno mezano, uno magiore...* »; et sur une autre esquisse : « *schizzo di Nepi del Sig Optavio di Farnese* », ce qui tendrait à prouver que Pier-Luigi se reposait sur son fils Octave du soin de s'occuper des fortifications de son château de Népi. Il faut croire qu'entre les trois projets de San Gallo, on choisit le moins dispendieux, *stretto,* car on ne fit guère que réparer l'ancienne enceinte du moyen âge.

En même temps qu'il s'occupait de ces travaux, Antonio rectifia dans la ville le tracé de plusieurs rues et de la place *di Santo Branchioto,* nom sous lequel elle est désignée sur le dessin autographe; il donna à plusieurs particuliers des esquisses pour la construction ou la reconstruction de leurs habitations et refit un plan de la cathédrale. Tous ces dessins sont catalogués dans la collection des Offices.

San Gallo dut cesser de s'occuper de Népi et de sa forteresse pour répondre en 1538 au pressant appel de Paul III.

CIVITA CASTELLANA

Antonio avait également remanié, en partie au moins, les défenses de la forteresse de Civita-Castellana, ville très voisine de Népi, reprenant ainsi un travail fait longtemps auparavant par son oncle Antonio da San Gallo (le vieux).

CHATEAU SAINT-ANGE

1527

Rappelé à Rome en 1526, Antonio da San Gallo prit la direction des travaux de fortification du Château Saint-Ange, et dès le mois de janvier 1527, on le trouve inscrit dans les registres de la comptabilité pontificale pour une somme de 123 ducats : « *Pro Magistro Antonio de San Gallo mandatur Domenico Boninsegnio ut solvat eidem ducatos centum viginti tres de Jul. X pro ducato pro fabrica per ipsum Antonium facta in cast° S. Angeli urbis.* » Le douze du même mois, un autre mandat le crédite de la somme de 220 ducats pour régler le compte d'un fournisseur de chaux, ou de pouzzolane; et le 12 mars il reçoit encore 50 ducats pour solder un autre entrepreneur : « *Pro m° Antonio de San Gallo mandatur Dominico Buoninsegni ut ei pro eo*

solvat Baccio vel Bart. Marinario ducatos quinquagenta de juliis X pro ducato pro fabrica castri sancti Angeli, ad bonum compntum[1]. »

Quelle était la nature des travaux auxquels se réfèrent ces paiements? Il est assez difficile de le savoir, car depuis le pontificat d'Alexandre VI, le château Saint-Ange n'avait pas cessé d'être soumis à d'importantes transformations tant à l'intérieur qu'à l'extérieur; il est cependant assez naturel de supposer qu'il s'agit ici de travaux de fortification, probablement des bastions dont on entourait la vieille forteresse.

1. Les antiquités de la ville de Rome, Eug. Müntz, p. 70. Paris, Leroux, 1886.

FLORENCE

CITADELLE DEL' BASSO

1534

Située au Nord de la ville, entre la porte al Prato et la porte San-Gallo, la forteresse dite du Basso a été édifiée par ordre du duc Alexandre de Médicis, lorsqu'après le siège de 1529, le pape Clément VII, ayant fait revenir toute la famille Médicis à Florence, désigna son neveu pour le représenter et gouverner en son nom la ville rebelle.

Il fallait au tyran imposé par la politique pontificale un lieu sûr, où, mieux que dans son palais, il pût trouver un asile et laisser passer l'orage s'il survenait quelque soulèvement populaire en faveur du parti républicain vaincu; événement toujours à redouter dans une ville agitée et à peine soumise.

Chose curieuse, si l'on en croit Vasari, le pape se serait d'abord adressé à Michel-Ange, un des plus ardents défenseurs de la républicaine Florence; mais l'illustre sculpteur avait montré de grands talents militaires pendant le siège, et Clément VII, désireux

de se l'attacher, lui fit offrir de se charger d'élever la forteresse. Sur le refus de Michel-Ange, on constitua une commission composée de trois architectes : Alessandro Vitelli, Pier Francesco de Viterbe, et Antonio da San Gallo. Gaye reproduit dans son Cartegio une lettre du duc Alexandre en date du 10 mars 1534, invitant Antonio da San Gallo à venir à Florence entreprendre ce travail ; la première pierre fut posée le 15 juin 1534.

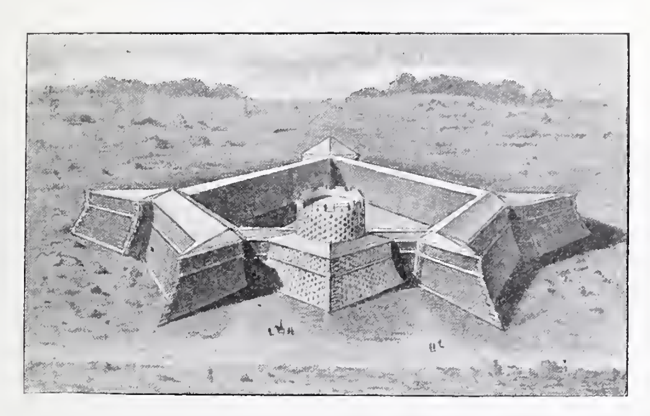
Les travaux étaient menés avec une extrême rapidité : San Gallo envoyait de Rome, où il avait été rappelé, les instructions et les dessins à l'architecte Nani d'Alessio, chargé en son absence de le suppléer, ainsi qu'il ressort des lettres adressées par Nani à San Gallo pendant les années 1535 et 1537[1].

En consultant la collection des dessins d'Antonio da San Gallo, à la Galerie des Offices, on en trouve une longue série allant du n° 768 au n° 790, tous relatifs à la citadelle de Florence ; on peut donc se rendre bien compte de l'ensemble et des détails du projet original, et l'on constate, par une visite sur place à la forteresse, qu'aucun changement important n'a été apporté depuis cette époque jusqu'à nos jours à l'œuvre de San Gallo.

Le plan général se présente toujours sous la forme d'un vaste pentagone dont les angles, renforcés par des bastions en forme de coin, font saillie sur la face recti-

1 Ces lettres ont été publiées dans *Il Pittoriche* de Ed. Silvestri, t. III.

ligne des murs; dans chacun de ces bastions sont établis des réduits casematés. Mais, si les fossés dont les murs étaient précédés ont été comblés pour être transformés en promenades plantées de beaux arbres, si la citadelle a en partie perdu l'apparence formidable d'un véritable ouvrage de défense militaire pour prendre celui d'une caserne, les vieilles murailles de brique inclinées en avant, encadrées aux angles par de fortes



FLORENCE. — Forteresse del' Basso. Vue d'ensemble.

chaînes de pierre, démontrent encore avec quel soin et quelle solidité l'architecte les avait édifiées.

Comme dans tous les ouvrages de fortification élevés au commencement du xvie siècle par des ingénieurs-architectes l'art ne perdait jamais complètement ses droits, l'entrée de la citadelle du Basso témoigne encore d'une recherche assez surprenante, non seulement dans le désir de la soustraire le plus possible aux entreprises des assaillants, ce qui est fort na-

turel, mais dans les dispositions particulières adoptées pour la construction de ses défenses.

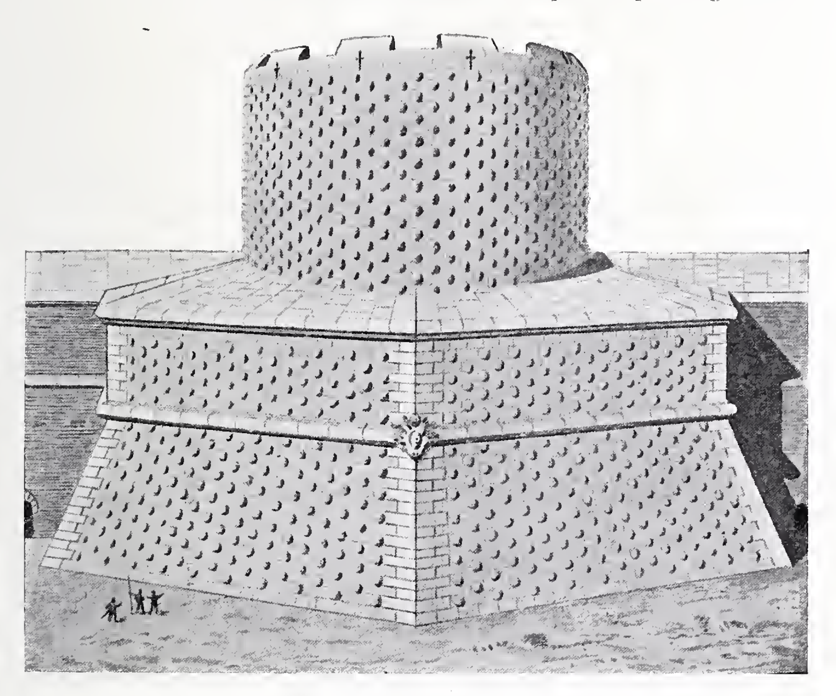
Entre deux pont-levis donnant accès aux portes, s'avance un grand corps de garde polygonal dominé par une haute tour ronde ; ici les murs sont entièrement construits par assises de pierres de taille d'égale hauteur, disposées de manière à présenter dans leur longueur une alternance régulière de surfaces oblongues et carrées, et chacune des faces carrées est ornée d'une sorte de bossage saillant ayant la forme d'un demi-boulet de canon. Ce jeu de mosaïque, ainsi étendu sur toute la muraille du corps de garde et sur celle de la tour, donne à ce côté de la forteresse un aspect étrange en lui imprimant un caractère militairement pittoresque. La tour que l'on appelait « del Tosso » avait été construite avant les autres ouvrages et pouvait à elle seule constituer un refuge ; Vasari dit qu'on avait placé sous ses fondations de nombreuses médailles.

A la recommandation de Messer Ottaviano de Médicis le Tribolo avait été chargé par Bertoldo Corsini, provéditeur de la forteresse, de placer trois grands écussons de quatre bras de largeur sur les bastions les plus en vue. Tribolo ne sculpta qu'un seul de ces écussons, mais il en fit une véritable œuvre d'art en l'accompagnant de trois mascarons et de deux figures de victoire les ailes déployées ; les deux autres auraient été exécutés par Raphaël de Montelupo ; aucun de ces

écussons n'a résisté aux injures du temps, tous ont disparu.

D'après une des lettres de Nani d'Alessio à San Gallo, Tribolo aurait reçu 130 écus d'or pour son travail et de nombreux compliments du duc[1].

La citadelle du Basso ne servit pas à protéger les



FLORENCE. — Forteresse del' Basso. Bastion de la porte d'entrée.

jours de son inquiet et redouté fondateur ; Alexandre de Médicis trouva dans sa propre famille le vengeur de ses abominables forfaits et de son odieuse tyrannie; Lorenzetto, son cousin, le poignarda dans son palais.

1. Vasari, Sassoni, Vie de Nicolo dit le Tribolo, t. VI, n. p. 67.

CASTRO

1534-1542

Castro, très ancienne ville de la Marenne ombrienne, n'existe plus ; autrefois forteresse remarquable par sa situation défensive, elle a été détruite en 1649.

Comment cette ville était-elle devenue une des citadelles importantes des états de l'Église ? Comment a-t-elle disparu ? Il est intéressant de le rappeler ici.

Paul III, avant son élévation au Souverain pontificat avait eu trois enfants, deux fils Pier-Luigi et Ranuce, et une fille Constance ; celle-ci épousa Stefano Colonna, prince de Palestrina. Ranuce, marié à Virginie Gambara avait de bonne heure embrassé la carrière militaire, était devenu général des troupes vénitiennes, avait commandé les armées du pape en 1527, et s'était engagé en 1529 au service de François Ier, roi de France; il mourut sans postérité. Pier-Luigi, l'aîné des trois enfants, avait épousé une fille de Luigi Orsini, comte de Petigliano. Devenu pape, Paul III voulut assurer à ses fils une situation importante et en même temps avantageuse à l'extension de sa puissance : il acheta pour

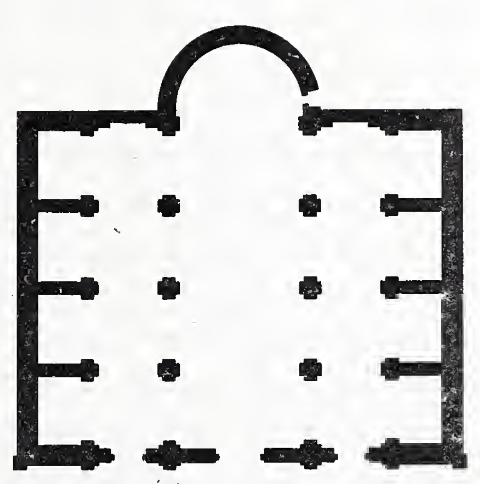
Rance le duché de Camerino, et pour Pier-Luigi, se fit céder par Lucrèce della Rovère, veuve de Marc-Antoine Colonna, les terres de Frascati qu'elle avait reçu en dot du pape Jules II son oncle, puis échangea avec le domaine de l'Église le territoire important de Frascati contre celui de Castro et de Ronciglione situé auprès de Viterbe. Pier-Luigi devint donc de ce fait duc de Castro, titre auquel il ajouta à la mort de son frère Rance (mars 1537) celui de duc de Camerino.

Le duché de Castro était riche par lui-même, et comportait, en outre, tous les biens territoriaux de l'antique maison des Farnèse situés aux alentours de Viterbe, mais la ville était sans défenses, ou du moins, les vieilles murailles qui l'entouraient n'auraient pu opposer qu'une bien faible résistance aux moyens d'attaque nouvellement adoptés. Paul III, voulant faire de ce poste un des remparts de ses états, devait donc en renouveler complètement les fortifications. Ce soin fut dévolu à Antonio da San Gallo son architecte et ingénieur ordinaire.

Antonio transforma la ville de Castro en une véritable forteresse, et l'on peut encore se rendre compte de l'importance de ce travail en consultant les trois plans, tracés de sa main, conservés dans la collection de la Galerie des Offices. Pier-Luigi voulut en outre habiter sa ville de Castro et faire figure de souverain dans son nouveau duché; aussi, profitant de la présence de San Gallo, se fit-il construire un palais. C'était

un vaste édifice, avec cour centrale environnée de tous côtés de bâtiments; deux esquisses et quatre plans cotés, faisant partie de la même collection, peuvent encore témoigner de son étendue.

Après avoir ainsi assuré la défense de la place et son habitation personnelle, Pier-Luigi songea à s'entourer du prestige que devait apporter à sa nouvelle souveraineté la présence d'un grand ordre religieux. Bien qu'il existât déjà à Castro une cathédrale, située sur la place publique, et plusieurs autres églises, dont une dédiée à saint Pancrace bâtie par l'illustre évêque Bernard, le nouveau duc fit édifier, toujours par San Gallo, un couvent et une église, puis y installa moines de l'ordre des Franciscains; ce monastère fut naturellement placé sous l'invocation de saint François. Les plans de ce couvent nous ont été également conservés, ils n'indiquent rien de bien particulièrement remarquable, les bâtiments conventuels sont rangés sur les quatre côtés d'un cloître, et l'église fait face à l'entrée principale. Nous reproduisons ici le plan de cette église d'après celui de la Galerie des Offices; elle avait



CASTRO. — Église de Saint-François. Plan.

trois nefs d'égale hauteur limitées par des arcades portées sur des piliers carrés renforcés de pilastres sur les faces; la nef principale était terminée par une abside demi-circulaire, et, de chaque côté, des chapelles basses s'ouvraient en face des arcades. Ce plan, dans sa simplicité devait correspondre à une architecture un peu sévère; aucun dessin, aucune esquisse ne permet de s'en rendre compte, mais les dispositions sont d'une telle clarté, qu'en se référant au style propre à San Gallo, et à sa prédilection bien marquée pour tout ce qui pouvait se rapprocher de l'architecture antique, il est possible de suppléer en partie à cette regrettable lacune. Castro fut érigé en évêché dépendant du siège archiépiscopal d'Orvieto. A toutes ces constructions, il faut ajouter un portique à arcades entourant la place principale de la ville, un bâtiment destiné à la Zecca, l'hôtel des monnaies, car un des droits de souveraineté était de frapper monnaie, et des habitations pour les seigneurs de la suite du prince.

Tous les dessins relatifs à ces différents édifices se trouvent aux Offices, cinq pour le palais ducal, deux pour la Zecca, un pour le portique de la place et plusieurs pour les habitations. L'œuvre presque colossale entreprise par Antonio à Castro peut bien être comparée à ce que fit le pape Pie II Piccolomini à Pienza, sa ville natale, avec le concours de son architecte Rosellino. Mais Pienza existe encore; cathédrale, palais pontifical, palais épiscopal élèvent toujours leurs belles

façades sur la place centrale de la ville, tandis que les constructions ordonnées par Pier-Luigi et exécutées par San Gallo ont été anéanties avec la ville entière.

Ce Pier-Luigi Farnèse fut, du reste, un fort vilain personnage : débauché, cruel, bandit à ses heures avec les troupes du connétable de Bourbon, pillard et assassin, il périt le 10 septembre 1547, dans une conjuration formée par ses sujets révoltés contre sa tyrannie devenue insupportable. Deux années auparavant, le pape avait réussi à lui faire remettre les villes de Parme et de Plaisance, rentrées sous Léon X dans le domaine de l'Église ; mais à sa mort, les impériaux se saisirent de Plaisance et Octave Farnèse, son fils, s'assura de Parme qu'il voulut garder malgré les instances et les menaces réitérées du pape. Cette audace mit le vieux Paul III dans une si étrange colère qu'il en mourut, dit-on.

Octave Farnèse, héritier du duché de Castro, avait épousé Marguerite d'Autriche, fille bâtarde de Charles-Quint. Ce mariage facilita la réunion sur sa tête des duchés de Parme et de Plaisance : il mourut âgé de soixante-deux ans en 1586. Le duché de Castro resta aux mains des descendants directs de Pier-Luigi jusqu'en 1649.

A cette époque, au milieu des conflits toujours renaissants entre les Farnèse qui se prétendaient indépendants, et l'Église qui voulait exercer son droit de suzeraineté sur les biens provenant de son domaine, le pape Innocent X envoya un légat à Castro et chargea

l'évêque de prendre possession de la ville en son nom. L'arrivée du légat fut le prétexte d'un soulèvement général ; le peuple court aux armes et dans sa fureur massacre l'évêque et le légat, proclame le duc de Parme et s'insurge contre les ordres du pape. A cette nouvelle, Innocent jure de tirer une vengeance éclatante de cette odieuse insulte et de ce crime épouvantable ; il envoie une armée assiéger Castro, s'en empare et fait détruire de fond en comble la ville rebelle, laissant aux habitants la faculté d'aller s'établir autre part. Forteresse, églises, couvents, palais, furent rasés jusqu'au sol ; le siège épiscopal fut transféré à Aquapendente, les terres du duché rentrèrent dans le domaine de Saint-Pierre, et sur l'emplacement de l'antique et malheureuse petite cité on éleva une colonne portant cette inscription :

QVI FV CASTRO.

Monument funéraire : souvenir de la colère et de la vengeance pontificale[1].

1. Fl. M. Annibali, Notizie storiche della casa Farnese della fu cita di Castro del sua ducato, etc.., Montefiascone, 1818.

Letarouilly a cru devoir faire honneur à Ant. da San Gallo le jeune de l'édification d'un fort élégant tombeau situé à Rome dans l'église de Sainte-Marie du Peuple, sous le prétexte que ce tombeau renferme les restes du cardinal Jean de Castro, et que San Gallo était l'architecte des ducs de Castro. Mais ce cardinal de Castro était espagnol et n'avait rien de commun avec la ville italienne de Castro ; de plus il est mort en 1506, bien longtemps avant qu'il ne fût question pour Antonio da San Gallo, alors âgé de 21 ans, de devenir l'architecte du cardinal Farnèse, le père du futur duc de Castro.

ROME

TOMBEAUX DES PAPES

LÉON X, CLÉMENT VII

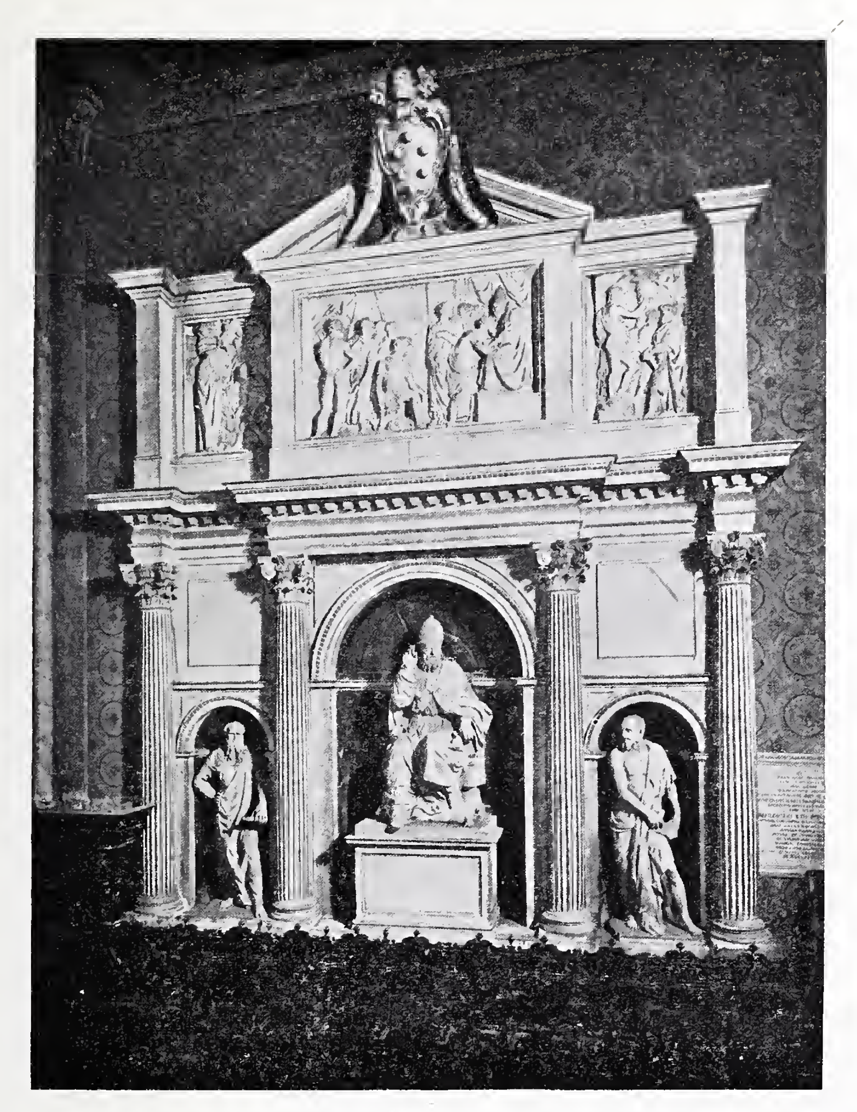
1536

Lorsqu'on pénètre dans le chœur de la belle église de Sainte-Marie sur Minerve à Rome, on se trouve en présence d'un étrange spectacle : deux papes s'y font vis-à-vis, dominant chacun du haut de sa chaire pontificale son propre tombeau, et ces deux monuments, faits du marbre le plus pur, sont absolument semblables. Cependant, quelle différence entre les deux personnages ainsi représentés : l'un, tenant dans la main gauche les clefs de saint Pierre, lève la droite pour bénir, dernier acte de protection et de souveraine puissance qu'il adresse d'un air de triomphe *urbi et orbi,* aux peuples émerveillés ; l'autre, les bras appuyés sur ses genoux, la tête inclinée, semble fatigué, obsédé par une triste pensée, il a l'air chagrin, presque honteux d'être vêtu de si riches habits et d'être coiffé de la tiare aux trois couronnes ; le premier pape est Léon X,

le second est Clément VII, tous deux Médicis, ayant présidé tous deux aux destinées du monde, mais dans quelles conditions différentes!

Léon X, dont le siècle doit s'honorer plus tard de porter le nom, se voit entourer de toutes les fortunes, souverain fastueux et intelligent, s'il n'est pas un grand politique, il conduit la Renaissance jusqu'aux plus hauts sommets; autour de lui gravitent les plus vastes génies, les plus puissantes intelligences; leur gloire s'étend comme une auréole au centre de laquelle il apparaît triomphant, sans craindre la tempête qui va bientôt se déchaîner et l'abîme qu'il a contribué à creuser. Clément VII, entraîné par un tourbillon destructeur au fond de cet abîme, a vu disparaître gloire et splendeur; sous son règne, le sac de Rome a marqué la décadence de la puissance des papes et la dispersion de tout ce qui en faisait l'ornement. Qu'ont donc de commun ces deux hommes pour se présenter à la postérité du haut de monuments identiques? Ils sont tous deux Médicis; c'est là leur seul titre à cette parité dans la mort, car c'est un Médicis qui prit soin de faire élever ces tombeaux.

Le cardinal Hippolyte de Médicis, descendant de Laurent le Magnifique par Julien duc de Nemours dont il était fils naturel, était un des exécuteurs testamentaires de Clément VII, son parent; il s'occupa personnellement de l'érection de ces deux sépultures et s'adressa directement à Alfonso Lombardi de Ferrare, sculpteur de talent qu'il avait pris sous sa protection



Église de Sainte-Marie sur Minerve. Tombeau du Pape Léon X.

et attiré à Rome. Alfonso, après avoir demandé conseil à Michel-Ange, son maître, exécuta un modèle et partit pour acheter les marbres à Carrare. Sur ces entrefaites, le cardinal Hippolyte meurt empoisonné à Istri, en se rendant auprès de Charles-Quint, qui se trouvait à Naples. En apprenant cette nouvelle, Baccio Bandinelli, sculpteur florentin, dont le principal mérite était d'être fort intrigant, part pour Rome et persuade à Madama Lucrezia Salviati de Médicis, sœur de Léon X, que le choix fait par le cardinal Hippolyte est mauvais, qu'Alfonso est incapable de mener à bien un ouvrage aussi important, et obtient de traiter directement avec le cardinal Salviati et les autres exécuteurs testamentaires de Clément VII, les cardinaux Cibo, Ridolfi et Messer Baldassare Turini da Pescia[1].

En conséquence, il fut décidé que les deux tombeaux de Léon X et de Clément VII seraient faits en même temps et seraient placés dans la basilique de Sainte-Marie-Majeure; peu après cette décision fut modifiée et l'on convint de les élever dans l'église de Sainte-Marie sur Minerve. Ce bizarre rapprochement de noms s'explique du reste fort bien par la préexistence au même endroit d'un temple dédié à la déesse de la Sagesse, mais on pourrait le croire fait exprès pour caractériser le règne de Léon X, où la pensée chrétienne se confondait si bien avec la conception de

1. Vasari, Vie de Baccio Bandinelli.

la beauté païenne qu'elle s'en trouvait souvent éclipsée.

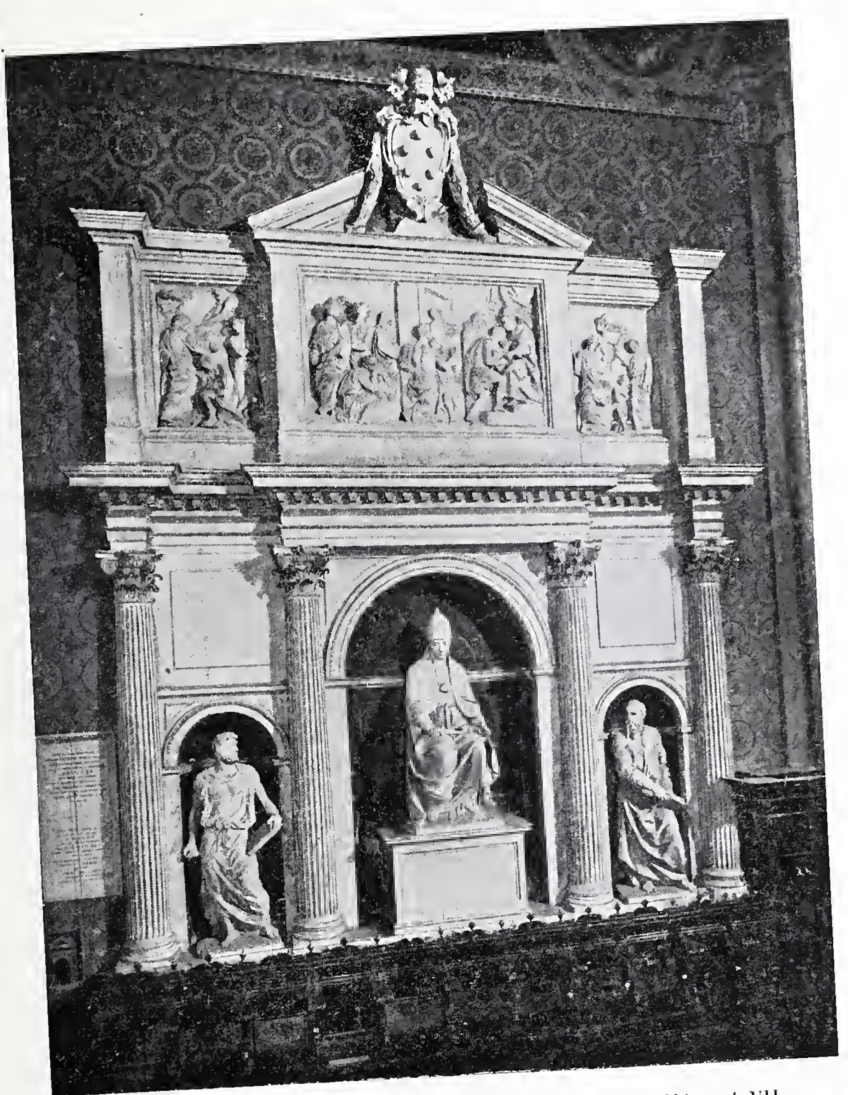
Le contrat passé entre Baccio Bandinelli et les exécuteurs testamentaires fut signé à Rome le 25 mars 1536[1]. Il stipule : que les deux monuments seront achevés dans l'espace de cinq années, qu'il sera payé une somme de 3200 ducats d'or pour leur exécution, non compris les statues des deux papes et quelques bas-reliefs supplémentaires ; quant au prix de ces derniers ouvrages, l'artiste s'en rapportait à la décision des contractants.

Alfonso Lombardi, outré de dépit, s'éloigna de Rome, se réfugia à Bologne où il ne tarda pas à mourir dans le cours de cette même année 1536.

Baccio Bandinelli avait promis plus qu'il ne pouvait tenir. Si son talent de statuaire était déjà fort médiocre, ses connaissances en architecture étaient nulles, aussi les exécuteurs testamentaires s'adressèrent-ils à Antonio da San Gallo pour faire le dessin et le modèle des tombeaux, et chargèrent-ils le sculpteur Lorenzetto de s'occuper de la taille des marbres et de diriger la construction ; Messer Turini se réservait la haute surveillance de l'œuvre.

Au reste, San Gallo, se renfermant dans un classissisme un peu solennel, ne s'est pas mis, dans cette circonstance, en grands frais d'imagination ; les deux mausolées sont identiquement semblables et le même dessin a pu servir pour les construire tous deux. Sur

1. Gaye, *Archivio storico,* V, II, p. 305.



Église de Sainte-Marie sur Minerve. Tombeau du Pape Clément VII.

un soubassement général se dressent quatre colonnes cannelées d'ordre composite inégalement espacées ; dans la partie médiane une arcade abrite la statue du pape placée sur un piédestal, dans les entrecolonnements latéraux, des niches renferment les statues de saint Pierre et de saint Paul accompagnant Léon X, de saint Jean et de saint Matthieu auprès de Clément VII. Les colonnes sont surmontées par un entablement très simple, dont les modillons sculptés forment toute la richesse; au-dessus, un grand attique encadre des bas-reliefs représentant l'entrevue de Léon X et de François Ier à Bologne, et le couronnement de Charles-Quint par Clément VII. Tous ces personnages agités, vêtus à l'antique, groupés sans harmonie, dessinés sans noblesse forment des tableaux désordonnés, confus, qui ne font guère honneur à leur auteur. L'attique est couronné par un fronton orné du grand écusson pontifical aux armes des Médicis.

Baccio Bandinelli ayant, au bout de quelque temps, abandonné Rome et son entreprise pour courir à Florence rechercher, par d'autres intrigues, les faveurs du duc Cosme, la statue de Léon X fut confiée à Raffaello da Montelupo et celle de Clément VII à Nanni di Baccio Bigio, tous deux sculpteurs de médiocre talent, traitant le marbre avec cette remarquable facilité qu'avaient acquis tous les élèves de Michel-Ange, mais auxquels il manquait l'intelligence de leur art, la religion de la véritable beauté et la simplicité dans la conception des

sujets. Aussi, la statuaire des deux monuments est-elle tourmentée et de peu d'effet, malgré les grandes dimensions données aux personnages.

L'architecture, au contraire, est bien composée, les proportions heureusement calculées, l'effet est simple, majestueux cependant et en parfaite harmonie avec sa destination funéraire; on y retrouve encore la saine application des principes de Vitruve, le maître plus que jamais consulté et honoré de tous.

En présence de ces monuments, il est impossible de ne pas se souvenir du mausolée du Mont-Cassin où Pierre, cet autre Médicis, fils de Laurent le Magnifique comme Léon X, avait récemment été déposé par les soins de Clément VII. Ils procèdent tous trois des mêmes principes et présentent, à l'attique près, la même ordonnance; Antonio da San Gallo, leur auteur commun, a simplement reproduit, en 1536, le dessin et le modèle fait pour le Mont-Cassin en 1532 et approuvé par Clément VII lui-même : soubassement, colonnes, entablement, disposition de l'arcade et des niches, tout est pareil. Néanmoins, il est incontestable que le tombeau de Pierre de Médicis a bien autrement de grandeur et une apparence beaucoup plus monumentale que ceux des deux papes; tant il est vrai que les mêmes éléments, adaptés suivant les mêmes règles architectoniques afin de satisfaire à un programme identique peuvent quelquefois, même mis en œuvre par le même artiste, donner des résultats bien différents.

ROME

ENTRÉE TRIOMPHALE DE CHARLES-QUINT

1536

Au retour de sa campagne victorieuse de Tunisie, l'empereur Charles-Quint traversa toute l'Italie méridionale, en passant sous les arcs de triomphe que lui avaient élevé Messine et Naples et arriva à Rome où l'attendait une réception magnifique. Paul III chargea Antonio da San Gallo de diriger les préparatifs de cette fête.

A cette occasion, la porte Capène, par laquelle l'empereur allait entrer, devait être décorée de peintures à fresque; Rafaello da Montelupo, auquel on avait demandé dix statues pour orner le pont Saint-Ange, recommanda chaudement à San Gallo un peintre, vénitien de naissance, mais très florentin d'habitudes et de goûts, nommé Battista Franco. C'était un admirateur passionné des œuvres de Michel-Ange, ne cessant de les dessiner et ayant acquis, grâce à ce genre d'études, un talent froid, sec, correct, parfaitement indiqué pour simuler sur une toile des bas-reliefs sculptés en mar-

bre. Le Franco peignit sur la porte elle-même, d'un côté, Romulus, posant une tiare sur les armoiries du pape et une couronne sur celles de l'empereur, accompagné des rois Numa Pompilius et Tullus Hostilius, et de l'autre côté, Rome délivrée par Flaccus de la présence de l'armée d'Annibal; sur les tours qui flanquent cette porte, il représenta le triomphe de Scipion l'Ancien et Scipion l'Africain, les deux illustres vainqueurs des Carthaginois, allusion transparente, rapprochement flatteur entre les anciens conquérants et le nouveau triomphateur.

San Gallo s'était réservé une tâche mieux appropriée à son talent d'architecte. Vis-à-vis le palais de Saint-Marc, sur la place que devait traverser le cortège impérial, il éleva un arc de triomphe en bois, le plus beau, dit Vasari, auquel nous empruntons ces détails, que l'on ait jamais encore vu. L'enthousiasme de l'historien des peintres va même jusqu'à affirmer que si cette construction avait été faite en marbre, elle aurait pu compter parmi les merveilles du monde. Quatre colonnes corinthiennes argentées, avec des chapiteaux dorés supportaient sur les deux grandes faces un entablement ressautant au droit des colonnes; entre ces colonnes, huit bas-reliefs, représentant les actions les plus remarquables de l'empereur, étaient peints sur toile par Francesco Salviati, aidé de Hemskerk et de quelques jeunes artistes allemands étudiant alors à Rome. Sur le frontispice de cet arc, deux figures allégoriques

de Rome étaient placées entre les statues de quatre princes de la maison d'Autriche : Albert et Maximilien d'un côté, Frédéric et Rodolphe de l'autre; les quatre angles étaient occupés par quatre captifs accompagnés de trophées où figuraient les armoiries du pape et celles de l'empereur.

Il est regrettable qu'aucun dessin représentant cet arc triomphal n'ait pu être conservé; aucune gravure n'a reproduit ce monument éphémère; sa durée ne fut que de quelques jours; il disparut avec les circonstances qui l'avaient fait naître.

L'entrée triomphale de Charles-Quint avait donné lieu à beaucoup de dépenses; toutes se trouvaient consignées dans un registre spécial conservé aux archives, portant la date de 1536.

On y relève la mention suivante: « A maître Bologna Benigno et d'autres menuisiers qui ont fait les ornements de la porte du palais du pape et de la porte de Saint-Pierre à leurs dépends; écus 400 après estimation de Maître Antonio da Sangallo, géomètre majeur et estimateur pour ce travail et pour les autres ornements de la porte de Saint-Pierre. »

Le rôle de notre architecte ne s'était donc pas borné à l'érection de l'arc de triomphe de la place Saint-Marc, son autorité s'étendait partout dans cette circonstance.

TRAVAUX DIVERS

1° Palais Centelli à ROME. — 2° Palais à GRADOLI. — 3° Fortifications de CAPO DI MONTE. — 4° Palais à AMELIA. — 5° Palais di Monte à ROME. — 6° Palais à TOLENTINO. — 7° Église de S. M. di Monserrato à ROME. — 8° Casa Marano à ROME. — 9° Edicola di Ponte à ROME. — 10° Fortifications d'ASCOLI.

1515 - 1537

Antonio da San Gallo, pendant sa longue carrière de travailleur infatigable, eut à s'occuper, soit comme ingénieur, soit comme architecte, de différents travaux ou entreprises dont beaucoup sont restés à l'état de projet, mais dont quelques-uns, après avoir été mis à exécution, ont disparu par suite de causes accidentelles. Vasari, en écrivant la vie d'Antonio, en a énuméré une partie d'une façon très succincte, mais dans la collection des dessins de la Galerie des Offices on peut trouver le souvenir de la plupart d'entre eux.

Nous voulons dire ici quelques mots de ceux qui nous ont paru présenter le plus d'intérêt, mais aucune donnée certaine ne permet d'établir à leur égard un ordre chronologique quelconque.

PALAIS CENTELLI A ROME

Du palais construit par Antonio auprès de la Tour di Nona pour la famille Centelli, il ne reste plus rien, pas même un dessin, et l'on ignorerait absolument ce travail si Vasari n'avait pris soin de le signaler à l'attention de ses lecteurs en disant que c'était une habitation petite mais très commode, ce qui ferait supposer qu'il en connaissait bien l'aménagement intérieur. On peut estimer que cette construction avait été faite vers l'année 1515, car Vasari poursuit sa narration en disant :

PALAIS A GRADOLI

« Peu de temps après, Antonio vint à Gradoli, sur les domaines du cardinal Farnèse où il construisit pour celui-ci un beau et utile palais. » Sans savoir exactement dans quel état se trouve aujourd'hui le palais de Gradoli, si même il en existe encore quelques restes, nous avons retrouvé dans la collection de la Galerie des Offices une feuille dessinée au trait sur le recto et sur le verso ; sur le revers San Gallo a écrit: *Faciata de Gradoli, e palazzo di Roma di Farnese.* Ce qui indique bien que les deux édifices se construisaient simultanément, mais ne nous fixe aucunement sur la date de l'érection de celui de Gradoli.

FORTIFICATIONS DE CAPO DI MONTE

Les deux petites villes de Gradoli et de Capo di Monte, dépendant toutes deux du domaine des Farnèse auprès de Viterbe, étaient fort voisines, aussi San Gallo, pendant qu'il dirigeait des constructions dans la première, pouvait-il s'occuper d'entourer la seconde des fortifications que Vasari qualifie de « bonnes et fortes ». Mais c'est tout ce que nous pouvons savoir à ce sujet.

PALAIS A AMÉLIA

Tandis qu'Antonio était occupé à ces divers travaux, Messer Bartolomeo Ferratino, évêque d'Amélia, lui demanda d'édifier dans cette ville un palais épiscopal. Ce devait être un événement considérable pour les habitants d'Amélia, petite ville ombrienne située entre Terni et Orvieto, dans un pays assez sauvage, que la construction de ce beau palais. Vasari se fait l'interprète de leurs sentiments d'admiration en disant que « Ferratino fit élever ce palais, non seulement pour sa propre commodité et au bénéfice de ses amis, mais encore pour laisser à ses concitoyens un souvenir honorable et perpétuel » ; et il ajoute que cet édifice « *e cosa onoratissima et bella*; *dove Antonio acquisto fama*

ed utile non mediocre » « était une chose très honorable et belle dont Antonio retira une renommée non médiocre ». La cathédrale d'Amélia renferme le tombeau de l'évêque Bartolomeo Ferratino ; il est mort en 1534 et n'a donc pu jouir pendant longtemps de sa belle demeure. On a souvent confondu ce palais situé dans la rue Porcelli avec le palais construit un peu plus tard par l'architecte Patrignani sur la place de la cathédrale[1].

Antonio ne devait jamais mettre les pieds dans une ville quelconque, si petite qu'elle soit, sans s'inquiéter de savoir s'il n'y avait pas quelque fortification à construire ; pendant son séjour à Amélia, il ne manque pas à cette habitude, il examine, déclare les défenses insuffisantes, et se met immédiatement à faire des projets dans le but de les augmenter et de les transformer d'après les méthodes nouvelles. Ces esquisses remplissent deux feuilles conservées dans la collection de la Galerie des Offices, elles portent les n°s 112 et 287 ; du reste, il n'y a pas à s'y tromper, San Gallo a pris soin d'écrire dessus « *Per Amelia* ». Nous avouons ne pas être allé à Amélia et n'avoir pas pu contrôler par nous-même si le palais est toujours une *cosa onoratissima e bella*, et si le constructeur de bastions a pu donner libre carrière à son ardeur d'ingénieur militaire.

1. Voy. Cesare Orlandi, Citta d'Italia. Venezia, 1772.

PALAIS DI MONTE A ROME

Revenu à Rome, Antonio fut immédiatement chargé par le cardinal de Sainte-Praxède, Antonio di Monte, de lui construire un palais, *in Agone,* sur la place Navone, près de l'endroit où est la statue de Pasquin. Au milieu de la façade, San Gallo éleva une tour à trois étages percés de fenêtres et ornés de pilastres sur laquelle Francesco dell'Indaco peignit en *sgraffito* une foule de sujets et de figures. Vasari, qui avait vu ce palais, en parle avec éloges; mais il n'en reste rien, pas même un dessin, et sans lui nous aurions absolument ignoré son existence.

PALAIS A TOLENTINO

La réputation d'Antonio da Sán Gallo s'était considérablement accrue, les clients venaient de tous côtés s'adresser à lui; c'est ainsi que le cardinal d'Arimini, évêque de Recanati, Macerato et Tolentino, lui demanda de construire, dans cette dernière ville, un palais épiscopal. San Gallo s'acquitta de cette tâche à la satisfaction de l'évêque qui, non seulement le récompensa, mais lui en eut toujours, dit Vasari, une grande reconnaissance. Le plan de ce palais, qui n'a cependant rien de bien remarquable, existe dans la Galerie des Offices

sous le n° 171 *bis*, avec cette note de la main de son auteur : « *Del vescovo di Rimini a canto la casa de Girolamo Spannocchi prima, e poi del vescovo de' Gigli.* »

ÉGLISE DE SANTA MARIA DI MONSERRATO

Tout ce qui se faisait à cette époques dans le quartier des Banchi et de la via della Regola semblait devoir être dévolu aux soins d'Antonio da San Gallo ; aussi, l'église de Santa Maria di Monserrato ayant eu besoin de quelques restaurations ou aménagements nouveaux, on vint s'adresser à lui. Ce travail lui revenait du reste par droit de famille ; n'était-ce pas son oncle Antonio le Vieux qui avait construit le monument en 1495. C'est à l'occasion de ces travaux qu'Antonio le neveu releva le plan de l'église, après en avoir fait une simple esquisse. Ces deux dessins qui ont fait attribuer par quelques auteurs la construction de l'église à Antonio le Jeune, font partie de la collection de la Galerie des Offices ; sur le grand plan il est écrit : « *Santa Maria di Monserato in Roma da chorte Savella.* »

CASA MARANO A ROME

Nous ne possédons aucun renseignement sur la construction, l'importance et la disposition de cette

maison, nous savons seulement par Vasari qu'elle était située en arrière du palais Cibo, auprès du palais Massimi; aussi nous la mentionnons pour mémoire.

EDICOLA DI PONTE A ROME

Nous sommes mieux fixés en ce qui regarde la construction à Rome d'un édicule célèbre auquel on a donné le nom de l'*Imagine di Ponte* à cause de son voisinage avec le pont Saint-Ange. Alberto Serra, secrétaire de la chambre apostolique sous Léon X, le fit édifier par Antonio da San Gallo à l'angle de sa maison située via dei Coronari. Dans cette niche, encadrée d'une architecture élégante, Perino del Vaga avait peint Jésus-Christ couronnant la Vierge, accompagné d'un chœur d'anges avec d'un côté saint Sébastien et de l'autre saint Antoine. L'édicule est aujourd'hui en partie ruiné, la peinture est totalement effacée, mais on peut encore lire sur le soubassement de la niche l'inscription : *Albertus Serra de Monferrato*.

FORTIFICATIONS D'ASCOLI

La ville d'Ascoli fut pourvue par les soins d'Antonio de fortifications importantes. De fondation très ancienne cette vieille cité était encore environnée d'une haute

muraille crénelée insuffisante à sa défense, lorsqu'en 1537, d'après les ordres de Paul III, effrayé de l'apparition des Sarrasins sur les rivages de l'Adriatique, San Gallo commença de grands travaux qu'il conduisit avec une telle rapidité que peu de jours après, dit Vasari, la ville était à l'abri d'une attaque, à la grande surprise des Ascoliens, « *popoli restarono stupefatti e quasi non crederano* » qui ne pouvaient croire que de tels travaux ne demandassent pas plusieurs années pour être achevés. Différents relevés topographiques, conservés à la Galerie des Offices, permettent de se rendre compte de l'importance de ces travaux : ils indiquent par des notes abondantes qu'Ascoli était située à 18 milles de la mer, qu'elle devait être complètement entourée de fossés profonds avec des rives taillées à plomb ; que la ville avait un mille de diamètre mesuré entre la porte Romaine et celle qui conduit à la mer ; de quelle façon et avec quelle pierre il convient de faire le revêtement de ces fossés. Il est certain qu'Antonio, à la réception de la fameuse lettre de Paul III, datée du 14 janvier 1538, dut, pour revenir à Rome, abandonner aussi bien les travaux d'Ascoli que ceux d'Ancone et de Lorette, c'est ce qui explique ces notes si détaillées qu'il laissait à son successeur. Il est donc à croire que si les Ascoliens avaient été tout d'abord émerveillés de la rapidité des travaux, ils durent assister encore pendant quelque temps à la confection du fossé qui devait protéger leur ville.

Enfin, quelques-uns des dessins faisant partie de la Collection permettraient de penser qu'Antonio da San Gallo aurait été chargé d'exécuter à Rome différents travaux d'une importance absolument secondaire ; entre autres, de quelques changements à faire aux palais de la Chancellerie apostolique, de Saint-Laurent in Damaso et à celui du cardinal de Saint-Georges. Mais il nous est impossible de fournir de plus amples renseignements à cet égard.

ROME

FORTIFICATIONS

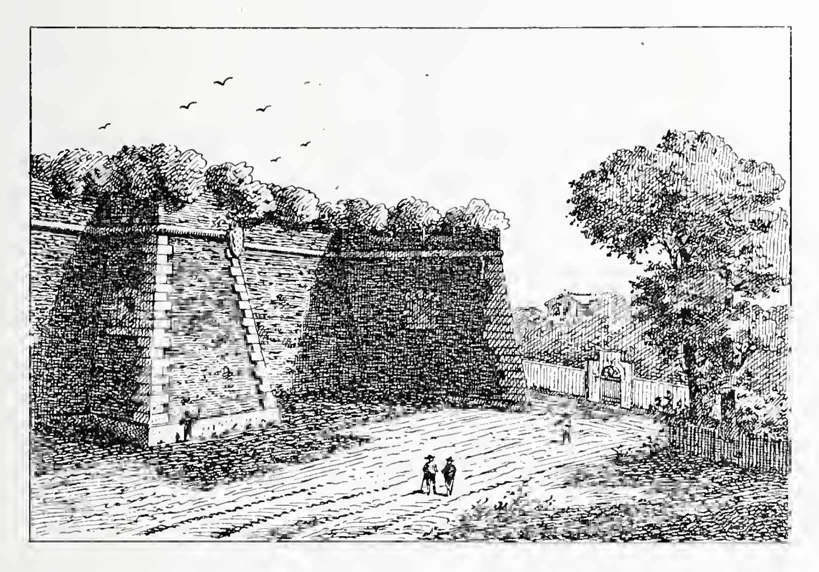
1537

L'Empereur Aurélien avait construit, vers l'année 274, une enceinte continue comprenant dans son pourtour tous les quartiers de Rome situés sur la rive droite du Tibre; cette muraille fort haute, crénelée, renforcée d'un grand nombre de tours, était interrompue par le passage des grandes voies; les portes monumentales étaient protégées par des défenses particulières. Le quartier du Transtévère, situé sur la rive opposée, bien qu'habité par la population la plus pauvre, n'avait pas été oublié; un mur sans fossé ni tours, partant de la Porta Portuensis auprès du fleuve, s'élevait jusqu'à la Porta Janiculensis où passait la via Aurelia ou Trajana, et redescendait au Tibre pour s'arrêter à la Porta Septimana. Il n'était pas question à cette époque du Vatican, espaces inhabités, où, à côté de villas et de jardins, des terrains vagues et des ruines servaient de refuge à quelques chrétiens qu'attirait en ces lieux le tombeau de saint Pierre.

La muraille d'Aurélien, construite tout en briques, sauf quelques portes dont les arcades étaient appareillées en blocs de travertin, avait bien été réparée par Narcès après la guerre des Goths, sous l'empereur Honorius fils de Théodose le Grand, vers 420; et longtemps après, en 848, le pape Léon IV avait élevé une muraille fortifiée autour du Vatican pour protéger la basilique de Saint-Pierre et le palais des papes; mais depuis lors, jusqu'à la fin du xve siècle et au commencement du xvie, rien n'avait été ajouté aux défenses de Rome. Le moyen âge n'y avait pas songé en face de la décroissance constante de la population et de l'état d'abandon de la Ville, aussi les brèches étaient-elles ouvertes de tous les côtés dans ce vaste périmètre lorsque les papes reprirent la direction des affaires.

Nicolas V avait bien tenté une restauration générale en 1451, des inscriptions contemporaines N. PP. V. en font foi; Martin V et Paul II avaient fait faire quelques travaux, lorsque Alexandre VI et Jules II, forcés peut-être par les circonstances, s'occupèrent activement de réparer les murs de Rome; une charge de reviseur spécial fut à cet effet créée en 1490. On s'empressa de reconstruire l'ancienne porte Septimana auprès du Tibre et le nouveau fonctionnaire prit soin de faire incruster, à tous les endroits où la maçonnerie avait été réparée, une plaque de marbre indiquant le nom du pape sous lequel le travail était fait. Ces plaques existent encore et permettent de constater qu'Alexandre VI

fit reprendre un grand pan de muraille auprès de la porte Saint-Sébastien, que Jules II fit faire des travaux assez importants du côté de la porte Tiburtine et du camp des prétoriens, ainsi que dans les parties avoisinant la porte Nomentana ; mais, en somme, tout cela était peu de chose, et la protection qu'offrait la vieille muraille de Rome n'avait pas été bien efficace, lorsque l'armée du connétable de Bourbon était venue l'assaillir.



ROME. — Enceinte fortifiée. Bastion de San Gallo.

Paul III fut obligé de reprendre la question des fortifications de Rome et de la traiter avec toute l'activité et l'ardeur qu'exigeait un danger presque imminent.

Au mois d'août 1534, le Dey d'Alger, Hariadano, ou Chérédin Barberousse, après avoir dévasté les côtes

de l'Italie méridionale, arriva avec sa flotte jusqu'à l'embouchure du Tibre. Rome entière fut saisie de terreur. Farnèse venait d'être élu pape ; son premier soin fut de calmer les craintes et de faire renaître les courages en mettant la Ville en état de défense. Il convoqua les architectes les plus célèbres, les ingénieurs les plus éminents, les hommes de guerre les plus renommés et les assembla dans un conseil qu'il présidait lui-même ; on y voyait Pier Luigi son fils, Ottavio Farnèse son petit-fils, les généraux Alessandro Vitelli, Santa Fiora, Sforza, Pallavicino, Gian Francesco Montemellino, Giulio Orsini, Mario Savorgnano, les architectes ou ingénieurs Antonio da San Gallo, Giovanni Mangone, Galeazzo Alghisi, Jacopo da Ferrara surnommé Il Meleghino, Castriollo, Laparelli et Michel-Ange. De nombreuses séances furent employées à discuter les dispositions, les plans, les projets proposés ; tous étaient d'une importance considérable ; celui d'Antonio obtint la préférence et son auteur fut chargé de la haute direction de l'entreprise.

Ce projet consistait dans son ensemble à élever autour de la Ville dix-huit boulevards, travail immense qu'il était impossible de réaliser dans les circonstances présentes ; il fallait donc aller au plus pressé. Paul III ordonna d'abord de restaurer certaines parties de l'enceinte d'Aurélien que ses prédécesseurs avaient négligées, et de renforcer la porte Saint-Pancrace en plaçant une double arcade à l'intérieur. Mais sa sollicitude se

porta principalement vers les points où l'attaque avait plus de chances de se produire, c'est-à-dire vers la partie de la ville avoisinant le Tibre, par conséquent la plus rapprochée de la mer.

San Gallo reçut l'ordre de construire une muraille qui, partant de la porte Saint-Paul sur la route d'Ostie, couperait la pointe avancée que forment les anciens murs, en laissant de côté une partie des terrains inhabités et des vignes compris dans l'ancienne enceinte. Cet ordre reçut un commencement d'exécution, mais le travail fut bientôt abandonné.

Il en existe encore cependant un souvenir. On peut voir à l'extrémité du mont Aventin, faisant face à la porte Saint-Paul, un grand bastion placé là comme un immense contrefort destiné à supporter les hautes constructions de l'hôpital Saint-Anselme et du prieuré des chevaliers de Malte ; c'est le bastion de San Gallo, que l'on nommait « La Colonella », bien reconnaissable à sa forte construction en forme d'éperon. La partie supérieure est en outre décorée de l'écusson de Paul III, exécuté en marbre blanc. Non loin de ce bastion, on retrouve encore quelques restes des murs de Servius Tullius, la première enceinte construite autour de Rome en gros blocs de travertin.

Après s'être emparé de Tunis et de Bizerte, Barberousse avait été arrêté dans ses conquêtes ; Tunis était

tombé au pouvoir de l'armée chrétienne, et Charles-Quint vainqueur était entré triomphant à Rome, 1536. La pensée que tout danger était désormais écarté avait rendu la confiance, les idées prirent un autre cours et l'on ne s'occupa plus des fortifications.

Cependant, Barberousse avait bien été vaincu, mais non pas anéanti, et déjà, de sa ville d'Alger, il lançait ses flottes à la recherche de nouvelles victimes. Les anciennes craintes revinrent s'emparer des esprits à Rome, et les sacrifices qu'exigeait l'exécution des grands projets de San Gallo ne semblèrent plus trop pénibles pour se garantir contre de tels ennemis.

En 1537, on entreprit la construction d'un grand boulevard distinct des premiers travaux faits en 1534; il devait être situé entre la porte Saint-Paul et la porte Saint-Sébastien, et le pape écrivait à ce sujet à San Gallo le 14 janvier 1538 : — *Dilecto filio Antonio de Sangallo laïco Florentino Architecto nostro. — Paulus PP. III. Dilecte fili, salutem et apostolicam benedictionem. Alias cum te operæ fabricæ Arcis nostræ civitatis Anconæ, ac capellæ et domus nostræ Lauretanæ præfecissemus, tibi provisionem menstruam trigenta quinque ducatorum auri super pecuniis dictarum fabricarum assignavimus : Cum autem postea te fabricæ murorum Almæ Urbis nostræ præfecerimus supra dictam provisionem cassantes, provisionem vigenti quinque ducatorum similium quolibet mense super pecuniis ejusdem fabricæ murorum Almæ Urbis ad nostrum beneplacitum tibi assignamus.*

Mandantes dictarum pecuniarum depositario et aliis ad quos spectat, ut durante beneplacito nostro hujusmodi dictam provisionem vigenti quinque ducatorum auri hujusmódi singulis mensibus incipiendo a calendis septembris proxima preteriti persolvant, contrariis non ostentibus quibuscumque. Datum Romæ, apud sanctum Petrum, sub annulo Piscatoris, die XIII januarii MDXXXVIII, pontificatus nostri anno quarto. Et sigillata, &..., in cera rubra, &... Blocius[1]. »

Monsignor R^{mo} Philippo Archinto, *governatore de questa alma cita di Roma,* comme il est désigné dans les actes, avait la charge d'ordonnancer toutes les dépenses relatives à la construction des fortifications de Rome, aussi garde-t-il précieusement dans ses registres copie de la lettre du pape qui assure à San Gallo un traitement mensuel de vingt-cinq ducats d'or, payable depuis le mois de septembre dernier, en qualité d'architecte en chef. Cette lettre, très importante, nous apprend tout d'abord que les travaux confiés à San Gallo tant à la citadelle d'Ancone qu'à l'église et au Palais de Lorette doivent cesser d'être continués sous sa direction, et que conséquemment le traitement qu'il touchait de ce chef ne lui sera plus payé, mais sera remplacé par un autre de vingt-cinq ducats par mois à titre d'architecte des fortifications de Rome. C'était un rappel brusque, toute affaire cessante, pour

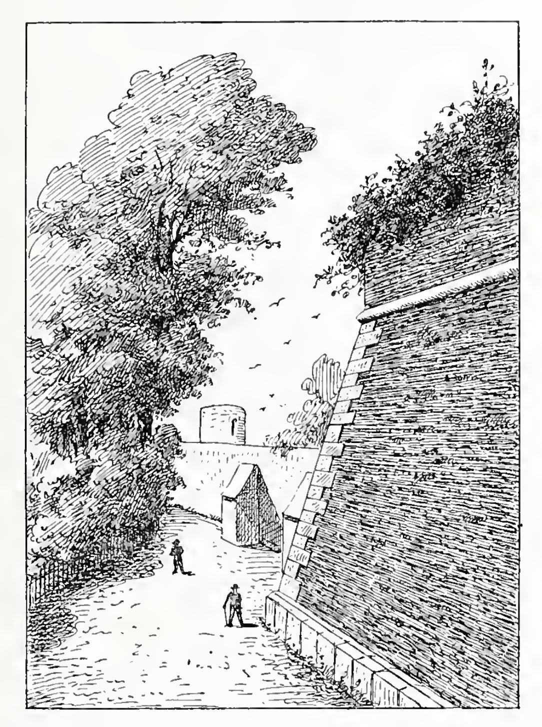
1. E. Müntz, Les Monuments antiques de Rome. Tiré de Archinto Fortif. di Roma, 1537-1539, fol. 14.

venir se mettre à la tête de l'entreprise des nouveaux bastions.

On commença par reprendre et renforcer les murailles sur une longueur d'environ cinq cents mètres entre les deux portes Saint-Paul et Saint-Sébastien, et vers le milieu de cet espace, on éleva une fortification avancée faisant saillie sur la ligne générale des anciens murs. Cette construction est encore complète : ses hautes murailles de brique divisées en deux étages par un bandeau de pierre sont percées de larges embrasures permettant aux pièces de canon de battre aussi bien en avant que sur les côtés; en arrière du mur, des réduits protégeaient les défenseurs. A l'angle de l'un des deux bastions qui composent ce boulevard, l'immense écusson fleurdelisé des Farnèse, couronné de la tiare et des clefs en croix, domine cet important ouvrage.

Quelques auteurs, Marini et Promis entre autres, se fondant sur une erreur de De Marchi (édition de 1599), ont soutenu que ce boulevard devait être attribué, non pas à Antonio da San Gallo, mais à son frère Battista; Ravioli est indécis à ce sujet. Il est possible, très probable même, que Battista ait apporté un précieux concours à son frère; les dessins relatifs à ce travail sont même de sa main et ce fait très certain a pu amener la confusion; mais Promis, dans une édition plus récente de son livre, revient sur son affirmation première et dit : « Le célèbre boulevard de Rome fut fait certainement en 1534 et est l'œuvre d'Antonio da San Gallo. »

Nous sommes donc d'accord avec Promis, sauf en ce qui regarde la date. Quant au Père Guglielmotti, il est absolument affirmatif; selon lui, San Gallo a été l'inventeur de tous les dessins et le directeur de tous les travaux, mais il n'indique pas de date. La lettre du



ROME. — Enceinte fortifiée. Bastion de San Gallo.

pape que nous venons de reproduire ne laisse plus aucun doute à cet égard[1]. Les dessins d'Antonio, ou de son frère Battista faits sous sa direction et annotés par

1. P. Guglielmotti, Storia delle fortificazioni nella spiaggia romana.

lui, viennent apporter d'intéressants renseignements sur ces travaux, sur leur importance, sur les endroits où ils devaient être exécutés; dans l'une de ces esquisses à la plume, le bastion de la « *colonnella* » est indiqué avec un plan de son escarpement, en notant qu'il doit être moins élevé que la muraille de Marcantonio. Les autres dessins ont trait au boulevard « *Baluardo sulla muraglia che va a San Pagholo e sul monte Aventino.* »

Cependant, le Pape, l'Empereur et les Vénitiens s'étaient ligués pour combattre le sultan Soliman II, dont Barberousse n'était que le lieutenant; une armée partit pour l'Orient, et les Romains, délivrés encore une fois d'un péril imminent, employèrent à construire des galères les sommes destinées à élever les fortifications. Mais, malgré les efforts de Doria à la tête de la flotte chrétienne, Barberousse remportait une victoire incontestable à Candie; aussi, pouvait-on craindre de voir apparaître l'année suivante le terrible corsaire sur les côtes d'Italie.

La frayeur redoubla après l'insuccès du siège d'Alger et la retraite de l'armée impériale, en 1541. Cette fois l'Europe entière s'émut; il allait devenir encore une fois nécessaire de se défendre contre les attaques de ces perpétuels ennemis de la chrétienté, et Rome se présentait la première à leurs coups.

Le pape assembla de nouveau le conseil ; on résolut d'abandonner les anciens plans d'ensemble proposés par San Gallo, comme étant trop importants et trop coûteux et de s'en tenir à la protection de la Cité Léonine. Ce nouveau projet avait l'avantage d'être beaucoup plus économique, d'exiger moins de temps pour être exécuté, et surtout, de garantir la pleine sécurité du pape et de la cour pontificale.

Les anciens murs de Léon IV présentaient une enceinte continue de hautes murailles percée de six portes ; elle partait du château Saint-Ange et venait aboutir vers le Tibre auprès de l'Hôpital du Saint-Esprit, en comprenant dans son circuit le palais du Vatican, la basilique de Saint-Pierre et tout le Belvédère. Il fallait reprendre ces anciens murs et en augmenter les défenses ; c'était créer à côté de la ville de Rome, à peu près abandonnée à son sort, une ville particulière, soigneusement fortifiée, mais cette ville était le Borgo, le centre du monde chrétien ; on devait avant tout le protéger.

San Gallo fut appelé à présenter de nouveaux projets ; on les discuta fort longuement comme toujours, et on décida enfin de faire commencer les travaux auprès de San Spirito, afin de s'opposer aux entreprises qui pouvaient facilement se produire de ce côté du Janicule, puisqu'entre le Transtévère et le Borgo il n'y avait aucune fortification.

Le mercredi 18 avril 1543, à quinze heures cinquante-trois minutes, la première pierre fut mise en

place dans les fondations du bastion de San Spirito. Cette date, minutieusement exacte, se trouve dans un traité d'astrologie paru peu de temps après; aucun chroniqueur de l'époque n'avait fait mention de cet événement[1].

D'après les registres des dépenses d'État, on peut constater que, grâce aux sommes considérables consacrées à ces travaux et au grand nombre d'ouvriers qui y étaient employés, en moins de deux années trois bastions furent complètement achevés; on leur donna les noms de : *del Fiume*, de *Santo Spirito* et *dei Incoronati*. Pour diriger cette armée de travailleurs, il y avait un véritable état-major : c'était d'abord Antonio da San Gallo, avec le titre d'ingénieur en chef, puis un commissaire chargé des démolitions, un autre commissaire affecté aux fortifications, un surintendant, un intendant, un mesureur, un intendant de l'artillerie, *bombardiere*, un capitaine, etc., Antonio avait pour le seconder son frère Giovanni Battista. Ces bastions existent toujours; on y reconnaît la main de San Gallo à leur similitude avec ceux de la porte saint-Sébastien; celui qui défend l'accès du Belvédère du côté de la porte Angelica est encore orné à son angle avancé de l'écusson en marbre de Paul III.

Le point le plus remarquable de ce magnifique rempart se trouve à la porte San Spirito. Ici, San Gallo, en

1. Lucas Guaricus, Tractatus astrologicus. Venetiis, 1552.



Porte et Bastion du Saint-Esprit.

véritable artiste, voulut donner à cette entrée du Borgo un caractère tout à fait monumental et construisit une sorte d'arc de triomphe. L'ordre adopté est un corinthien fort et robuste; une large arcade s'ouvre entre deux groupes de deux colonnes placées sur de hauts piédestaux; de chaque côté entre ces colonnes, une niche cintrée pouvait recevoir une statue et au-dessus, passe, en faisant fonction de bandeau, l'architrave sur laquelle retombe l'arcade. Cette façade, de dimensions presque colossales, construite tout entière en beaux blocs de travertin, est élevée sur un plan curviligne, dont la concavité fait face à l'extérieur.

Si cette ingénieuse combinaison peut soulever quelques critiques, comme étant peu propre à la défense, elle apporte à l'architecture un mouvement et une grâce qui font apprécier le talent déployé par San Gallo en cette circonstance.

Telle se présente, encore aujourd'hui, cette belle porte restée inachevée, et jamais, depuis San Gallo, personne n'a tenté de terminer ce magnifique ouvrage. Malgré cela, on peut admirer la noble simplicité de la composition, les heureuses proportions de ses diverses parties, la fermeté, la pureté des profils, l'austère fierté de l'ensemble; toutes ces qualités font d'autant plus regretter qu'une divergence d'opinion entre San Gallo et Michel-Ange ait pu motiver la disgrâce de l'auteur d'un monument que Vasari ne craint pas de comparer à ce que l'antiquité peut offrir de plus magnifique.

Au fur et à mesure que ces travaux avançaient, les difficultés augmentaient pour l'architecte directeur; soit par jalousie, soit par mesure d'économie, ou par suite d'une manière différente d'apprécier ce qui restait à faire, San Gallo sentait autour de lui croître une hostilité sourde qui ralentissait son ardeur.

Cependant, vers le milieu de l'année 1544, Barberousse avait fait son apparition en vue des rivages italiens. Il fallut se hâter; mais il y avait scission dans le conseil. Giovanni Francesco da Montemellino, un professionnel en fait d'art militaire, appelé par Paul III, proposait de ne défendre que les points facilement accessibles par les vallées; San Gallo, fidèle à sa première pensée, voulait toujours élever ses bastions sur les sommets. Michel-Ange, choisi comme arbitre, adopta, dans une séance tenue le 14 février 1545, le système que préconisait Montemellino, mais avec certaines réserves en faveur de celui de San Gallo; dans une lettre adressée au *Castellano di Roma*, écrite le lendemain de la séance, il raconte comment les choses se sont passées et, sans cependant nommer personne, prévoit qu'il y aurait peut-être lieu de faire un changement dans la direction des travaux[1]. Les ennemis de San Gallo s'emparèrent de cette situation, qui semblait donner satisfaction à leur sentiment et s'efforcèrent d'exciter contre lui l'esprit de Michel-Ange. Ils n'y réussirent que trop;

1. Lettre publiée par Aurelio Gotti dans la vie de Michel-Ange.

aussi, quelques mois après, en octobre 1545, l'animosité entre les deux artistes était arrivée à ce point qu'ils eurent en présence du pape une violente altercation : Michel-Ange ayant exprimé dans le conseil une opinion contraire à celle de San Gallo, celui-ci répondit que, « Les arts dans lesquels Michel-Ange excellait étaient la peinture et la sculpture et non pas l'art des fortifications. — Tout au contraire, reprit Michel-Ange, en peinture et en sculpture, je sais peu de chose, tandis qu'en ce qui regarde les fortifications, j'ai depuis longtemps acquis une grande expérience en cette matière, et j'ai déjà prouvé que j'en savais plus que vous et que toute la famille des San Gallo. » Puis, en présence du pape, il montra les erreurs qui avaient été commises. La querelle s'échauffa tellement que Paul III fut obligé de leur imposer silence. Peu de temps après, Michel-Ange présenta un nouveau plan pour fortifier le Borgo; l'on abandonna celui de San Gallo, et, par suite, la construction de la porte du bastion de San Spirito resta inachevée.

San Gallo fut vivement affecté de cette détermination; l'extrême désappointement qu'il en ressentit ne fut peut-être pas étranger à sa mort arrivée l'année suivante.

En 1548, deux années après la mort de San Gallo, les travaux de fortifications furent repris au Borgo; mais cette fois encore les divergences de vues survenues entre les ingénieurs Giacomo Fusti, Castriotto

d'Urbin et Montemellino les firent suspendre. Jules III, le successeur de Paul III, s'attacha à faire continuer les réparations commencées aux grands murs de la Ville ; plusieurs plaques de marbre gravées de son nom,

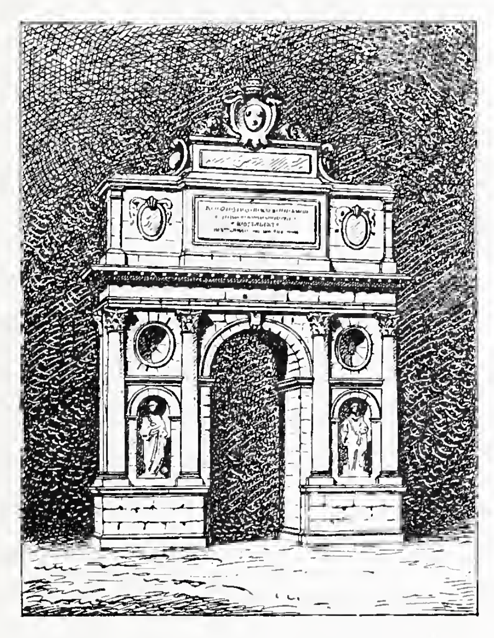
IVLIVS III. PONT. MAX,

et incrustées dans différents endroits, témoignent de sa sollicitude et de son activité. Mais aucun travail nouveau ne vint plus de longtemps changer l'ancienne physionomie des vieux murs de Rome ; il fallut attendre le pontificat de Pie IV, en 1563, pour voir s'élever les magnifiques portes Pia et del Popolo à la place de celles qui portaient autrefois les noms de Nomentana et de Flaminia.

Plus tard, vers 1613, Urbain VIII réunit la cité Léonine au Transtevère par une muraille fortifiée contournant les jardins des villas Lante et Corsini ; l'antique porte Portuensis fut démolie et la porte Settimiana n'est plus qu'un souvenir des murailles d'autrefois.

Parmi les dessins de San Gallo conservés à la Galerie des Offices de Florence, il en est un, de la main du maître, qui représente la Porte du bastion de San Spirito, telle que son auteur avait projeté de l'exécuter. Ce dessin, fait à la plume, porte le nº 1087 ; nous en donnons ici une reproduction aussi fidèle que possible, n'ayant pu le faire photographier. Il permet de constater que la partie inférieure de l'édifice, déjà exécutée

lorsque les travaux furent arrêtés, correspond exactement au projet dessiné, et que, à la partie supérieure, les colonnes ornées de chapiteaux devaient supporter un entablement complet; au-dessus, un attique, décoré de panneaux, rectangulaire au milieu et circulaire sur les côtés, était surélevé, dans sa partie médiane, par



ROME. — La Porte du Saint-Esprit. Projet dessiné par Antonio da San Gallo.

un acrotère accoté de deux consoles et terminé par un large écusson.

La régulière et classique beauté de cette composition, sa sévère majesté, sa puissante ordonnance font vivement regretter que San Gallo n'ait pu mettre la dernière main à son œuvre et doter la ville de Rome d'un

monument superbe qui aurait contribué à sa gloire artistique.

Avant d'arrêter le dessin de la Porte San Spirito, tel qu'il a été en partie exécuté, il y aurait eu, d'après les dessins conservés aux Offices, plusieurs projets composés par San Gallo; deux d'entre eux, assez semblables de style, comportaient une grande arcade, appareillée en forts bossages, ouverte dans un mur construit également en assises saillantes; à la hauteur de la retombée de l'arc passe un bandeau divisant la muraille en deux étages; l'attique est terminé à chaque extrémité par des pilastres et disposé au milieu pour recevoir une grande inscription; l'écusson aux armes de Paul III avec la tiare et les clefs en croix domine le tout.

On trouve encore à la galerie des Offices quelques esquisses se rapportant à la Porte San Spirito; ainsi le nº 254 est un croquis très peu arrêté des fortifications du Borgo, avec cette note « *per la porta* »; et une autre, nº 256, donne le plan d'ensemble des remparts avec cette légende : « *Incoronati — Santo Antonio — Ponte di San Spirito — Torione di papa Nichola.* »

ROME

ÉGLISE DU SAINT-ESPRIT

1538

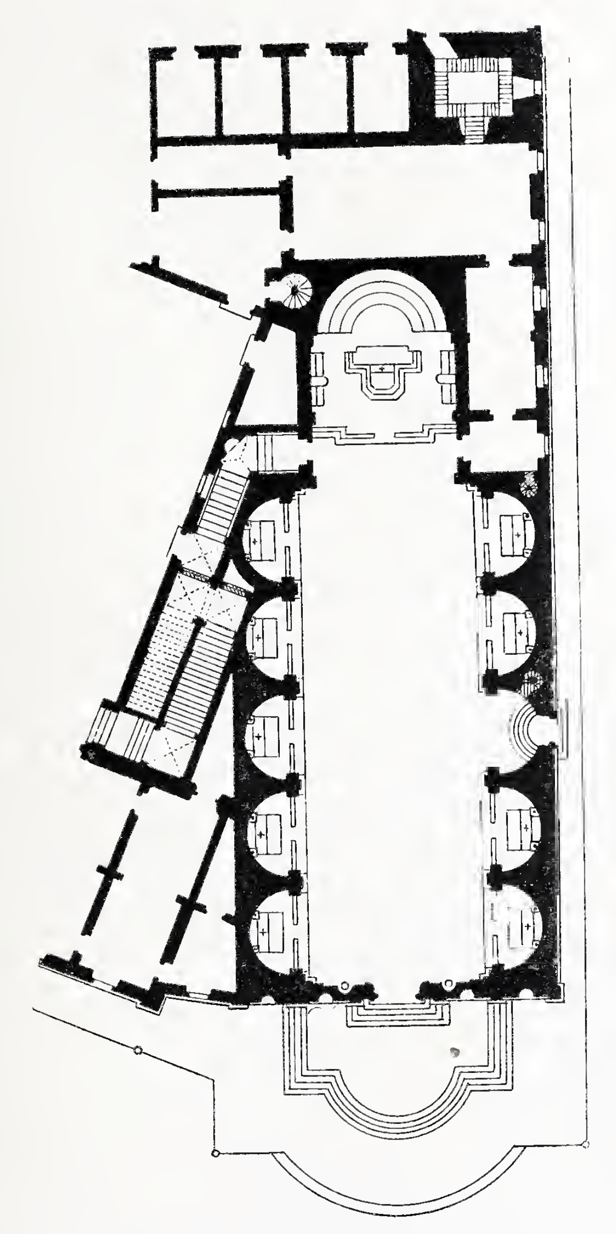
L'hôpital du Saint-Esprit (*San Spirito*) avait été fondé par le pape Innocent VIII, en 1198, et construit par l'architecte Marchione d'Arezzo sur les ruines d'un hospice créé au VIIIe siècle par Ina, roi des Lombards, pour ses nationaux. Cet édifice incendié à plusieurs reprises fut définitivement détruit par les Normands de Robert Guiscard en 1081. L'hôpital du Saint-Esprit était dans un tel état de vétusté et de délabrement à la fin du XVe siècle, que Sixte IV, et après lui Innocent VIII, chargèrent Baccio Pintelli, l'architecte alors en faveur, de reconstruire la plus grande partie de ses bâtiments. On ne peut s'empêcher d'admirer encore la délicieuse porte où Pintelli a réuni tout ce que l'architecture si élégante et la sculpture si délicate de cette époque ont pu, en se prêtant un mutuel appui, créer de plus riche et de plus charmant. Ce n'est peut-être pas l'entrée qui convenait à un séjour de tristesse et de douleur tel qu'un hôpital, mais il ne faut pas en faire un trop

grand crime à Pintelli qui a créé en cette circonstance un objet d'art d'une réelle valeur. Le chêne emblême héraldique des della Rovere accompagnant l'écusson pontifical placé dans l'imposte de la porte au-dessus de la baie, ferait admettre que Pintelli, mort en 1492, aurait eu un successeur, et que la décoration de cette porte n'ayant pu être terminée avant le pontificat de Jules II, Giuliano da San Gallo, son architecte favori, y aurait probablement travaillé.

Baccio Pintelli, en dessinant le plan d'ensemble de l'hôpital, n'avait pas manqué d'indiquer celui d'une église qui devait lui être annexée ; mais il mourut avant d'avoir pu en commencer l'exécution.

Peut-être y eut-il par la suite quelques travaux de faits pour la construction de l'église du Saint-Esprit, peut-être même Baltazar Peruzzi fut-il désigné pour être l'architecte du monument, car on connaît un dessin de lui représentant une porte de l'église, mais Peruzzi mourait en 1536, et deux années après, en 1538, le pape Paul III ordonnait à son architecte Antonio da San Gallo de reprendre les travaux et de les mener à bonne fin.

San Gallo s'acquitta de cette tâche en grand artiste tout en conservant au plan du monument le caractère de simplicité que lui avait donné Pintelli. La disposition de la nef, du chœur, de l'abside ne fut pas modifiée; les cinq chapelles latérales, situées de chaque côté de la nef, furent transformées en autant de grandes



ROME. — Église du Saint-Esprit. Plan.

niches demi-circulaires, et l'une d'elles servit à faire, sur le côté droit de l'église, une entrée secondaire, donnant sur le Borgo di San Spirito.

San Gallo sut également faire concorder l'architecture intérieure avec les dispositions simples du plan ; il ouvrit les chapelles latérales sur la nef par de grandes arcades que séparent des pilastres corinthiens élevés sur des piédestaux ; un entablement fort simple contourne toute l'église, et la partie supérieure des murs est percée de fenêtres ; le chœur est couvert par une voûte d'arête, l'abside par une calotte hémisphérique, et la nef par un magnifique soffite en bois caissonné de compartiments sculptés et peints comme San Gallo savait si bien les combiner.

La petite entrée dont nous venons de parler est particulièrement intéressante : elle est divisée, au-dessous de la grande arcade ouverte sur la nef, en trois parties par des colonnes ioniques accouplées qui supportent un soffite délicatement orné de rinceaux et de fleurs placé à la hauteur de l'architrave.

Antonio da San Gallo ne put achever entièrement la construction de l'église ; la façade, comme cela arrivait fréquemment, fut laissée de côté. Grégoire XIII, vers 1580, la fit élever par l'architecte bolonais Ottaviano Macherino, en même temps que le palais du commandeur placé entre l'église et l'hôpital.

On trouve à la Galerie des Offices de Florence une esquisse de la porte principale de l'église dessinée par

San Gallo ; cela tendrait à prouver que notre architecte avait dû faire un projet complet pour la façade, mais ce projet a dû être détruit comme tous les dessins relatifs à cette construction ; aucun d'eux n'est parvenu jusqu'à nous.

ROME

CHAPELLE PAULINE

SALLE ROYALE

1540

L'origine du palais du Vatican est fort ancienne; peut-être l'empereur Constantin en fut-il le premier fondateur, mais il est certain que Charles-Magne l'habita lorsqu'il vint à Rome se faire couronner par le pape Léon III. Au XII[e] siècle, ce palais était dans un état de délabrement complet, les papes Célestin IV et Innocent III furent obligés de le faire en partie reconstruire; Nicolas III l'agrandit considérablement (1278). Au retour d'Avignon, les papes vinrent s'installer au Vatican, ce qui obligea Nicolas V à augmenter encore l'importance des bâtiments, et Sixte IV y fit ajouter la chapelle Sixtine par son architecte Baccio Pintelli. Mais c'est à Jules II que le palais du Vatican doit son plus grand développement. Sans rappeler ici l'immense création du Belvédère et la construc-

tion de la cour des Loges, Jules II fit exécuter de nombreux travaux; dans certaines parties intérieures du palais on retrouve encore des portes dont l'attique de marbre est gravée de l'inscription :

IVLIUS II, PONT. MAX.

Léon X avait fait ouvrir par Antonio da San Gallo, en 1517, une grande salle destinée aux séances des consistoires publics ; Clément VII, en 1523, fit redresser, par le même architecte, d'obscurs et tortueux corridors qui y donnaient accès, et en même temps, augmentait le nombre des pièces d'habitation en surélevant de deux étages certains bâtiments : travail difficile dont San Gallo se tira cependant à son honneur, selon ce que rapporte Vasari.

Il ne reste plus trace du beau plafond caissonné qui avait excité l'admiration et la jalousie des habitants de Viterbe lorsqu'il s'était agi de faire exécuter par San Gallo celui de l'église de Notre-Dame *della Quercia*. La salle du consistoire a été réunie, par Alexandre VII, à une pièce voisine pour former ce que l'on nomme la Salle Ducale ; le Bernin l'a entièrement fait décorer de peintures et d'arabesques, et la belle architecture de San Gallo a complètement disparu.

De la salle Ducale on passe directement dans la Salle Royale, *Sala Regia*. Ici on se trouve en présence d'une œuvre importante d'Antonio da San Gallo, vestibule



Le Vatican. Plafond de la Salle Royale.

magnifique de la chapelle Pauline et de cette chapelle Sixtine que les fresques de Michel-Ange ont rendu universellement célèbre.

La Salle Royale est une immense pièce oblongue éclairée par des fenêtres ; elle a été, postérieurement à San Gallo, décorée de fresques richement encadrées ; où Giorgio Vasari, les frères Zuccari, Salviati, et d'autres peintres de la même époque se sont partagé la tâche de rappeler quelques faits glorieux de l'histoire des papes. De l'architecture primitive il ne reste que la voûte arrondie en plein cintre au-dessus de la corniche et entièrement couverte d'une superbe décoration de caissons ornés ; le nom de Paul III est souvent rappelé à travers les stucs, les peintures et les nombreux ornements de toute espèce que Perino del Vaga et Daniel de Voltera y ajoutèrent pour en augmenter encore la richesse, sans craindre d'en alourdir plutôt l'aspect.

Le dessin du caissonnage de la voûte de la Sala Regia se retrouve à la Galerie des Offices et l'on peut constater sa parfaite conformité avec ce qui existe encore aujourd'hui.

Au fond de la Salle Royale une belle porte monumentale donne accès à la Chapelle Pauline ; cette porte est encadrée d'un chambranle accompagné d'une colonne de chaque côté, supportant un entablement surmonté d'un fronton, le tout en marbres pré-

cieux de différentes couleurs; dans la frise est gravée l'inscription :

PAULUS III PONT. MAX.

Cette noble manifestation de l'art classique fait sentir les exagérations et les écarts qui l'environnent ; la pureté du dessin, la fermeté des lignes, contrastent d'une manière frappante avec la somptuosité lourde, éclatante et baroque de la décoration générale des murs de la salle. On comprend, en passant sous cette porte, que l'on pénètre dans un sanctuaire où l'art rationnel de la grande Renaissance va reprendre ses droits et s'imposer par sa majestueuse simplicité.

La Chapelle Pauline, en effet, a été entièrement construite par Antonio da San Gallo, vers 1540. Paul III la fit ériger par son architecte préféré pour servir de paroisse aux nombreux habitants du palais pontifical. C'est une véritable église ; elle en a du reste les dimensions : une nef unique de 19 mètres de longueur sur 11 mètres de largeur, comprise entre de hautes murailles, aboutit à un sanctuaire de 9 mètres de profondeur sur 8 de large. Des pilastres saillants divisent les murs de la nef en trois parties d'inégale grandeur et se répètent aux angles; un soubassement général contourne toute l'église en ressautant au droit des pilastres; de même, un bel entablement s'étend sur toutes les murailles, et se prolonge jusqu'au fond du chœur

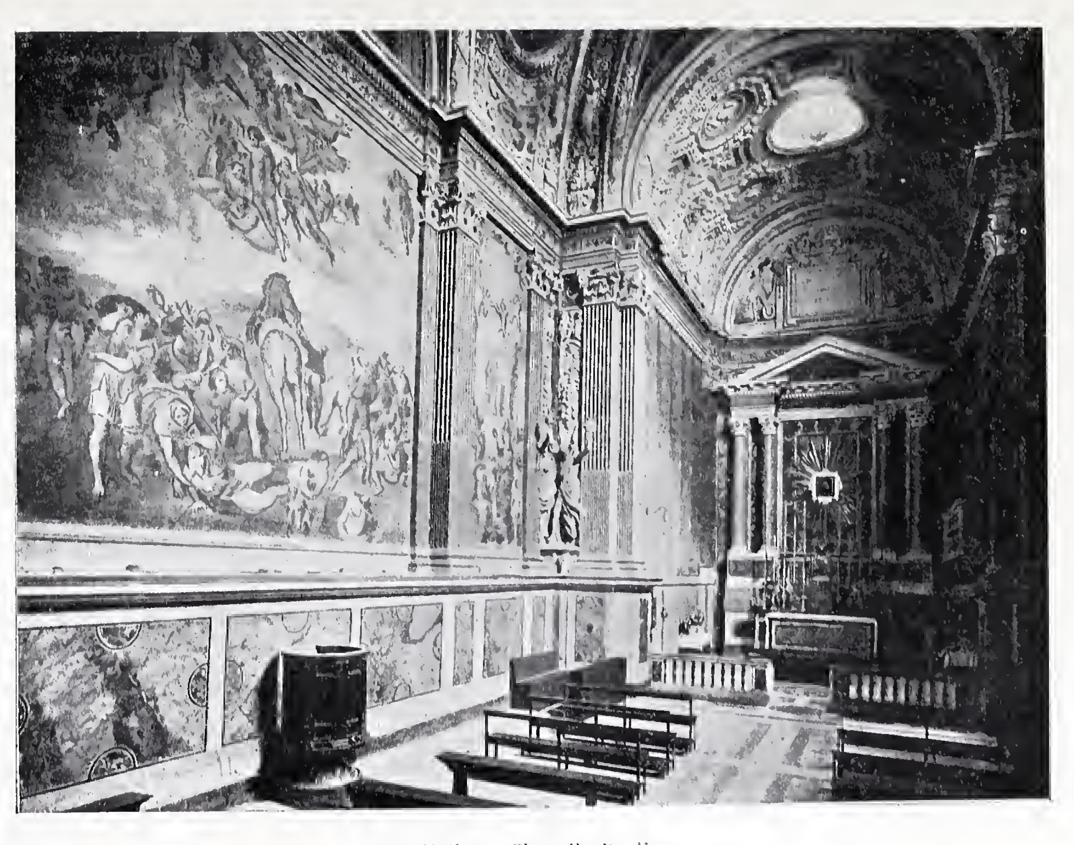
en faisant saillie sur les angles ; les pilastres sont surmontés de chapiteaux d'ordre composite, avec volutes et feuilles d'achante bien détaillées ; une voûte cylindrique s'élève au-dessus de la nef, une autre de même forme mais d'un moindre diamètre recouvre le chœur. Cette dernière est décorée d'une série de caissons alternativement circulaires et hexagonaux, tous ornés d'oves, de feuilles et de fruits, avec, dans les fonds, des attributs variés, se détachant sur une coloration uniforme bleue ; ces caissons sont reliés les uns aux autres par des rosaces carrées. L'autel situé au fond du chœur est surmonté d'un entablement à fronton s'appuyant de chaque côté sur deux colonnes, au milieu est réservé l'emplacement d'un tableau votif.

La voûte principale de la chapelle était autrefois simplement divisée en quatre parties par des pénétrations correspondantes à l'ouverture du chœur, à l'entrée, et aux grandes verrières demi-circulaires qui éclairent la chapelle sur les côtés ; Perino del Vaga devait la décorer de stucs. Mais cette simplicité relative ne suffisait pas au génie luxueusement inventif de Francesco Zuccaro chargé, après la mort de San Gallo, de diriger les travaux de la chapelle ; il renforça les vives arêtes par une série de moulures ornées, et les relia au sommet de la voûte à un énorme cadre ; dans les tympans, il plaça des médaillons ovales du plus regrettable effet. Néanmoins, en faisant abstraction de ce surcroît de richesse, la chapelle Pauline présente un

ensemble plein de noblesse et de haute convenance; on y retrouve le talent de San Gallo, toujours sobre, réservant ses moyens pour les parties de l'édifice où la raison lui commandait de les employer.

L'architecture était disposée de telle façon que le rôle principal de la décoration fût réservé à la peinture. San Gallo se doutait-il qu'il élevait ainsi le tombeau où viendrait s'éteindre la gloire d'un ennemi qui avait envenimé par ses amères critiques les dernières années de sa vie, et devant lequel il avait dû courber la tête? Se doutait-il que Michel-Ange allait bientôt, comme en une expiation suprême, étaler sur ces murs l'œuvre qui seule a pu diminuer sa grande renommée de peintre et de chef d'école?

Michel-Ange, retiré à Florence, vieux, fatigué par une vie d'extrême labeur dut néanmoins obtempérer aux injonctions réitérées de Paul III et venir à Rome. Dans sa jeunesse, il avait peint les voûtes de la Sixtine, et plus tard le Jugement dernier qui en occupe le fond, il fallait que l'illustre artiste peignît également les murs de la chapelle Pauline. Mais Michel-Ange n'était plus, à soixante-dix ans passés, l'artiste aux conceptions gigantesques, atteignant par son art aux sommets les plus élevés de la pensée humaine; il n'était plus le poète sublime, chantre des cantiques et traducteur des grands dogmes du christianisme; c'était un anatomiste bizarre, recherchant le côté matériel des effets et donnant à ses personnages les attitudes les



Le Vatican. Chapelle Pauline.

plus forcées, les poses les plus extraordinaires, afin de leur appliquer une musculature invraisemblable, terrifiante, moyens par lesquels il croyait encore dominer une école dont les disciples l'avaient eux-mêmes enhardi dans cette voie. Aussi, Michel-Ange, s'il eût été bien convaincu « qu'il savait peu de choses en peinture », comme il le disait à San Gallo en présence de Paul III à l'occasion des fortifications de Rome, aurait dû décliner l'invitation du pape malgré toutes les instances, et ne pas venir ternir sa gloire en étalant de misérables productions dans les encadrements réservés par San Gallo.

Les deux grands panneaux situés de chaque côté de la nef sont occupés par deux fresques représentant le Crucifiement de saint Pierre et la Conversion de saint Paul; rien dans ces deux compositions ne rappelle le grand Michel-Ange : confusion de l'ensemble, sécheresse des détails, pauvreté du coloris, sont les signes de la déchéance d'un grand génie et de la décadence d'un grand siècle. Heureusement les fumées des nombreux cierges fréquemment allumés dans la chapelle, surtout à l'époque des prières des Quarante heures, jettent sur ces peintures un sombre voile qui en atténue l'étrangeté et la faiblesse; nuage de tristesse à travers lequel apparaît encore cependant le grand nom de Michel-Ange. Les autres tableaux sont de Frederico Zuccaro et de Lorenzo Sabatini.

La chapelle Pauline n'est pas publique, il faut une permission toute spéciale pour s'en faire ouvrir les portes ; la messe y est cependant dite tous les jours, et, naissances, baptêmes ou mariages, se produisant dans cette très nombreuse colonie qu'est le Vatican, sont encore célébrés dans le sanctuaire que le pape Paul III avait fait ériger par Antonio da San Gallo.

Parmi les dessins d'Antonio da San Gallo conservés dans la collection de la Galerie des Offices on trouve une esquisse à la plume donnant le plan des nouveaux corridors du palais du Vatican et des chambres avoisinantes; une autre grande feuille est consacrée au détail des profils relatifs à la porte d'entrée de la chapelle Pauline, avec cette note : « *Modani per la porta della capella pichola in sulla sala grande di palazzo del papa, di pietra di mischio giallo siracusano.* Quant à la chapelle elle-même, aucun dessin ou esquisse relatifs à sa construction n'est parvenu jusqu'à nous.

PÉROUSE

CITADELLE — ÉGLISE SANT'ANGELO

1540

Les tragédies, dans l'histoire de l'Italie de la Renaissance se reproduisent et se succèdent de tous côtés avec une effrayante rapidité ; la ville de Pérouse devint le théâtre de l'une d'elles dont le dénouement a été son complet asservissement.

Sixte IV et Alexandre VI avaient déjà fait rentrer sous leur dépendance une partie des villes qui, ayant appartenu au domaine de l'Église, mais distraites de son autorité pendant le séjour des papes à Avignon, étaient tombées sous la tyrannie de quelques familles seigneuriales. Jules II avait continué l'œuvre de ses prédécesseurs, employant souvent la force comme avec les Bentivogli de Bologne, mais quelquefois aussi par la persuasion, en promettant ses bonnes grâces et sa protection à ceux des princes qui, après une entière soumission, acceptaient le titre de Vicaire du Saint-Siège.

Au nombre de ces derniers, Giovanni Paolo Baglioni était un des plus importants. Descendant d'une très ancienne famille, considérée depuis bien longtemps,

comme l'unique souveraine de la ville de Pérouse, Giovanni Paolo s'était, en 1510, mis sous la protection du roi de France afin d'échapper aux armes victorieuses de Jules II; puis, ayant fait amende honorable, avait remis Pérouse entre les mains du pape à titre de fief détaché, tout en conservant dans la ville une situation extrêmement prépondérante. Pendant le pontificat de Léon X, quelques intrigues nouées par Baglioni avec le duc d'Urbin, dont le pape cherchait à s'approprier les états, réveillèrent les méfiances de la cour de Rome. Des troubles s'élevèrent à Pérouse; Giovanni Paolo fit exiler son parent Gentile Baglioni et périr quelques-uns de ses partisans. Le pape, irrité de ces allures tyranniques, enjoignit, en 1520, à Giovanni Paolo de venir à Rome en personne expliquer sa conduite. En vain celui-ci proposa-t-il d'envoyer son fils à sa place, il fallut obéir, et, bien qu'ayant obtenu un sauf-conduit, fut, dès son arrivée, arrêté, emprisonné au château Saint-Ange, mis à la torture afin de lui faire avouer les nombreux crimes dont il était accusé, enfin, reconnu coupable et décapité. C'était au reste un fort vilain homme que ce noble Baglioni, violent, cruel, et de plus incestueux avec une de ses sœurs, ce dont il ne se cachait nullement. Après la mort de Giovanni Paolo Baglioni, sa famille se réfugia à Venise et la ville de Pérouse fit de nouveau acte de soumission complète[1].

1. Voy. Sismonde de Sismondi, Histoire des Républiques italiennes au moyen âge, t. VII, p. 3.

Néanmoins, sous l'inspiration des Baglioni, rentrés plus tard dans leur patrie, les habitants de Pérouse devaient encore quelquefois rêver de révolte et d'indépendance, et donner à Rome de sérieuses inquiétudes sur leur fidélité. Un impôt onéreux, frappé par Paul III sur tous ses états, irrita les Pérugins au point d'amener une sédition dans la ville. Le pape résolut d'en finir avec ces turbulents sujets et de leur rendre à jamais impossible toute velléité de résistance à ses souveraines volontés. Il donna ordre à son fils Pier-Luigi de réduire les séditieux à l'obéissance, et en cette circonstance Pier-Luigi se fit encore remarquer par ses atroces cruautés, dévastant le territoire et faisant périr dans les supplices les principaux citoyens ; en même temps Paul III préparait avec Antonio da San Gallo les plans d'une citadelle à élever dans la ville même. L'emplacement qu'elle devait occuper fut choisi par San Gallo, au mieux des intérêts défensifs de Pérouse, il faut le croire, puisqu'elle en occupe la partie la plus élevée ; mais malheureusement pour la famille Baglioni cet emplacement se trouva être le quartier où tous ses membres avaient leurs demeures et leurs habitations ; il fallut les abattre. Au reste, quelques églises et plus de quatre cents maisons de peu d'importance durent subir le même sort pour faire place à l'immense forteresse ; les Baglioni auraient eu mauvaise grâce à se plaindre d'avoir été les seuls sacrifiés à l'animosité du pape.

San Gallo arriva à Pérouse avec le duc de Castro,

Pier-Luigi Farnèse, le 26 juin 1540, l'un chargé d'abattre des maisons et de construire une citadelle, l'autre usant de l'autorité pontificale pour abattre des têtes et sévir contre les rebelles. Deux jours après commencèrent les travaux de démolition. Les habitants étaient terrifiés, on réquisitionnait tout : cinq cents ouvriers furent enrôlés aux frais de la municipalité ; de tous côtés on prenait les matériaux et les bêtes de somme nécessaires à leur transport ; tous les citoyens imposables durent payer une taxe supplémentaire particulière, et ceux qui ne pouvaient pas supporter cet impôt devaient fournir un certain nombre de journées de travail, soit comme ouvriers, soit comme manœuvres. Grâce à ces dispositions rigoureuses, la citadelle fut achevée avec une « *prestezza meraviglia* », comme dit Vasari, dans le courant de l'année 1543 ; et tout esprit de résistance à la volonté papale fut à jamais éteint chez les habitants de Pérouse.

Antonio da San Gallo dirigeait le travail avec le titre et les prérogatives d'ingénieur en chef, son traitement s'élevait à plus de vingt-cinq écus par mois ; des documents, tirés des archives des Conti Galli, aujourd'hui propriété de l'hôpital de Santa Maria Nuova à Florence, permettent de s'en assurer ; d'après l'un d'eux : « *M° Antonio di San Ghallo scudi 25 il mese oltre uno scudo per cento dice dover aver da' muratori.* »

San Gallo touchait donc, outre son traitement, un pour cent sur le prix de la maçonnerie ; son cousin Bastiano da San Gallo, surnommé Aristolile, qui lui servait de second dans la direction des travaux « *Architettor* et *Misurator* » recevait vingt écus par mois; un autre document en date du 5 mars 1541 est une ordonnance de paiement faite en faveur d'Antonio, lui remettant 100 ducats d'or de la chambre pontificale pour solder des dépenses faites dans les villes d'Assise et de Pérouse pendant le mois de novembre de l'année précédente. « *à M° Antonio Sanctitatis sue Architecto, 100 duc. oro. de camera pro residuo expensarum in eundo ad civit. Ascesi et Perusia de mense novembris proxime preteriti ibique stando et inde redeundo*[1]. »

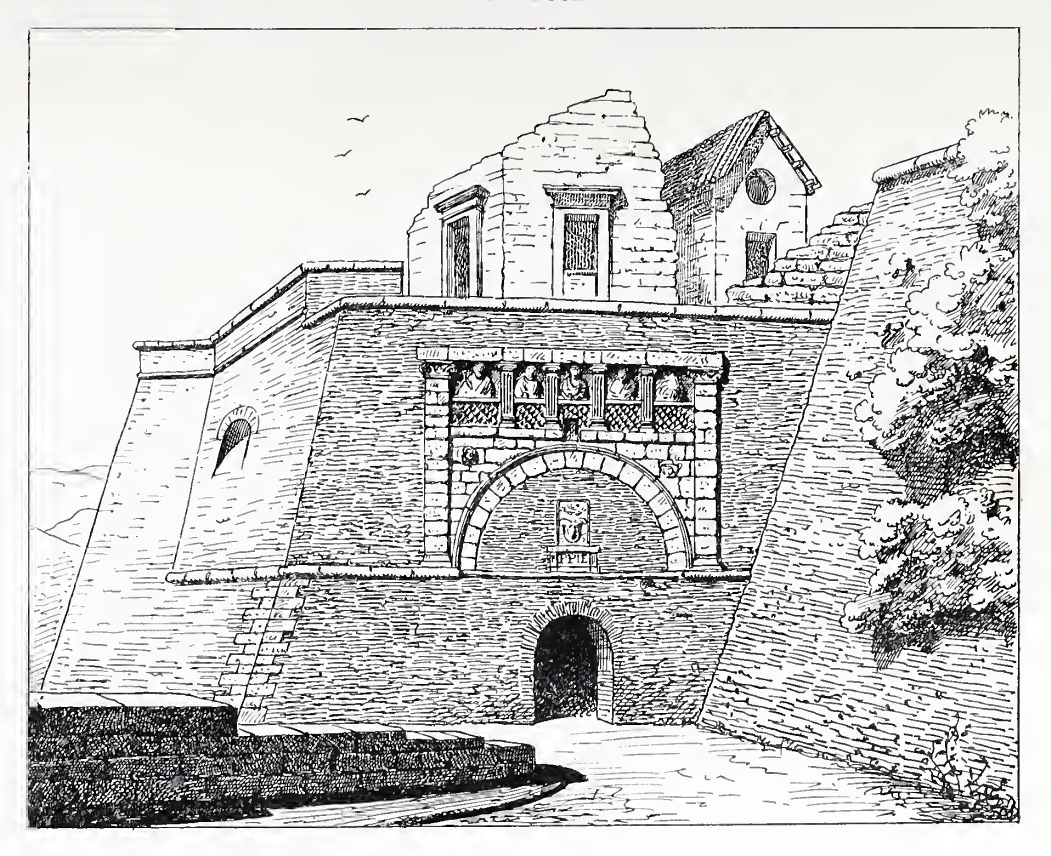
La situation de la ville, placée sur un promontoire fort élevé, compliquait beaucoup les dispositions à donner à la forteresse, aussi, les nombreux dessins de San Gallo relatifs à ce sujet (on en compte dix-sept) conservés à la Galerie des Offices, comportent-ils des annotations et des indications étendues et fort précises ; on y trouve, en plus des détails d'exécution, une vue générale de Pérouse avec sa ceinture de murailles et ses fortifications. Un de ces dessins porte en note de la main d'Aristotile les mots « *Arco di Marzo* » et de la main d'Antonio la note : « *Voglio si vega tutto l'arco anticho e tutta dua li pilastri grandi si vegino e lo muro*

1. Giornale d'Erudizione artistica, 1877.

novo stia come sta el tocho di penna. » « Je veux que l'arc antique se voie tout entier avec les deux grands pilastres qui l'accompagnent et que le nouveau mur soit fait comme il est indiqué dans le dessin à la plume. » Ceci demande une explication.

A l'époque où San Gallo vint à Pérouse, il restait aux deux extrémités de la ville deux portes de construction étrusque, débris de l'antique splendeur de cette cité ; l'une de ces portes rétablie et restaurée par Auguste, après le siège que la ville eut à subir en l'an 41 avant Jésus-Christ, prit le nom de Arco Augusti, l'autre avait conservé son ancien nom de Arco di Marzia. Cette dernière se trouvant comprise dans le périmètre des murailles de la nouvelle forteresse, il fallut la déplacer ; mais San Gallo, ne voulant pas détruire un si beau spécimen de l'art des étrusques, ordonna qu'elle serait démolie avec soin, et que toute la partie haute, comprenant l'arc de la porte avec la décoration de petits pilastres qui le surmonte et les deux grands pilastres qui l'encadrent, serait reconstruite et encastrée dans le mur de la citadelle, à l'endroit que la porte avait précédemment occupé. L'ordre donné par l'architecte fut fidèlement exécuté.

Comme complément de ce grand travail, il fallait y introduire, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, quelques motifs de sculpture ornementale. Le collaborateur ordinaire de San Gallo en semblables circonstances, Simone Mosca, fut mandé à Pérouse, il travailla aux encadre-



Forteresse de Paul III et ancien arc de Mars.

ments des portes, des fenêtres, à la décoration des cheminées, et sculpta les magnifiques écussons de Paul III, placés ici comme à Rome aux endroits les plus apparents des remparts.

Pendant l'année 1848, les États du pape étaient en pleine révolution, Pie IX s'était réfugié à Gaëte, et Garibaldi avait proclamé la République à Rome. Les Pérugins ne furent pas les derniers à suivre le mouvement. Le premier usage qu'ils firent de leur liberté nouvelle fut de renverser la forteresse pontificale, et, fait digne d'être noté, un membre de l'ancienne famille des Baglioni, le comte Benedetto Baglioni, en qualité de chef de la magistrature, *capo del magistro,* donna le premier coup à la citadelle élevée sur les ruines des demeures de ses ancêtres. Les Baglioni eurent ainsi le dernier mot dans la querelle élevée depuis près de quatre siècles entre leur famille et la papauté[1].

Le temps manqua pour achever l'œuvre de destruction ; la ville, reprise par l'armée papale, resta encore soumise à la domination du Saint-Siège jusqu'en 1860 ; c'est alors que les troupes piémontaises s'en étant emparées, la démolition de la citadelle put être continuée avec ardeur. Cependant, raser, ou même démanteler une forteresse aussi puissante, ne peut être l'œuvre d'un jour, aussi l'auteur de ce livre, pendant un séjour fait à Pérouse à la fin de cette même

1. Storia di Peruzia, di L. Bonarri.

année, put-il encore dessiner l'Arco di Marzia incrusté dans le mur de San Gallo. Ce dessin reproduit, en même temps que la partie supérieure de la porte étrusque, ce qui restait à cette époque des fortifications élevées par ordre de Paul III.

Giosue Carducci, le célèbre poète, a chanté la naissance et la ruine de la citadelle de Pérouse : « *O Bella ai suoi bei di Rocca Paolina co' baluardi lunghi e i sproni a sghembo...* » ; et il termine son poème par ces mots : « *ove l'altera mole ingombrava di grande ombra il suole ; or ride amore, ride primavera, ciancian le donne edi fanciulli al sol,* » « où est cette masse altière qui encombrait le sol de son ombre ; maintenant, riez les amours, riez souffles du printemps, les femmes et les enfants prennent leurs ébats au soleil ». En effet, les terribles boulevards ont fait place à des promenades et des jardins superbes où chantent les femmes, où jouent les enfants, où les amours naissent aux émanations printanières en vue du splendide panorama qui se développe à l'horizon.

ÉGLISE DE SANT'ANGELO

Tandis qu'à une des extrémités de la ville San Gallo élevait la forteresse pontificale, les religieux du couvent de Sant'Angelo, situé à l'autre extrémité, le prièrent de leur donner le plan d'une église qu'ils désiraient faire bâtir. Le couvent était placé sur une pente

assez rapide de la colline ce qui présentait quelques difficultés pour y asseoir un édifice d'une certaine importance. Aussi, San Gallo, s'inspirant de ce qui avait été fait longtemps auparavant à Assise, contruisit-il deux églises, l'une inférieure, l'autre supérieure, le tout formant un édifice fort simple, il est vrai, dont la façade avec ses quatre pilastres doriques supportant l'entablement dénote de suite la modestie. Néanmoins la main d'un maître se fait encore sentir dans l'élégance des proportions, la pureté des formes et la fermeté des détails. On retrouve dans la collection des dessins de la Galerie des Offices les plans des deux étages de l'église du couvent de Sant'Angelo.

San Gallo construisit également à Pérouse un palais, ou du moins en donna les plans ; le plan général a été conservé avec la note : « *Perugia por lo Ermellino* », mais le palais a disparu, si toutefois il a jamais été construit.

ROME

HABITATION D'ANTONIO DA SAN GALLO

PALAIS SAN GALLO AUJOURD'HUI SACHETTI

1543

La via Giulia, cette voie nouvelle percée par Jules II à travers les terrains vagues de l'ancien Champ-de-Mars en démolissant les masures que le moyen âge y avait accumulées, était destinée, dans la pensée du pape, à devenir une des plus belles rues de Rome, et avait reçu primitivement le nom de *Via Magistralis*. Elle menait du pont Sixte au Vatican en passant sur l'ancien pont triomphal de Néron, dont les piles existaient encore, pour atteindre le Borgo près des bâtiments de l'hôpital du Saint-Esprit. Sur cette voie devaient s'élever les plus somptueux édifices, entre autres un palais destiné au Tribunal romain, et, un peu plus tard, l'église patronale des Florentins.

La construction de ce palais nommé Palatium Julianum, commencée sur les plans et sous la direction de

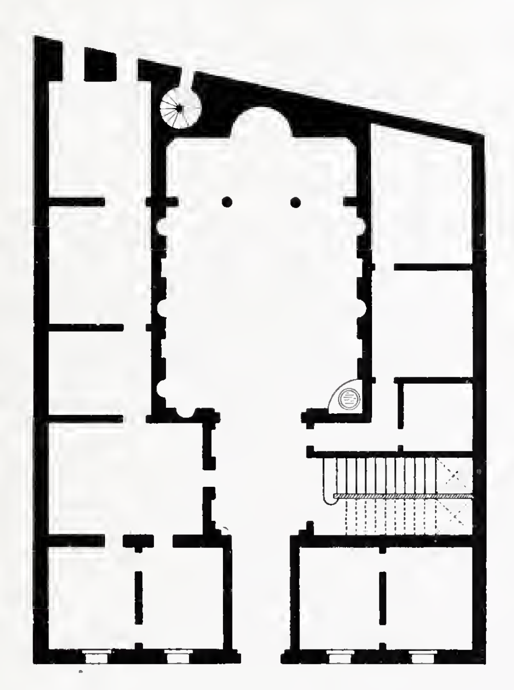
Bramante, ne fut jamais complètement terminée. Une belle et grande salle de style corinthien qui en occupait le milieu, servit longtemps de théâtre pour la représentation de la comédie. En 1575, les Bresciens la démolirent pour édifier avec les matériaux qu'ils en tirèrent leur église des Saintes Faustina et Giovita. Il ne reste aujourd'hui de la construction de Bramante que les soubassements, gros blocs de travertin taillés en bossages, visibles à l'angle d'une petite rue, non loin de l'église de San Biagio della Pagotta[1].

Pendant le pontificat de Léon X plusieurs palais et maisons de moindre importance furent élevés sur le parcours de la via Giulia; c'est une de ces dernières qu'occupa Antonio da San Gallo pendant presque tout le cours de sa carrière.

Elle était située à l'extrémité de la rue, dans le quartier des banques, c'est-à-dire entre la via Giulia et la via dei Banchi Vecchi, quartier habité de préférence par la colonie florentine. C'était une habitation d'allure bourgeoise, à laquelle San Gallo sut, par quelques modifications peu importantes, donner un certain caractère artistique, car il l'acheta toute bâtie; le plan dessiné par lui à une assez grande échelle comportant la note manuscrite « *Casa mia in Banchi Roma* », le ferait au moins admettre[2]. C'est de cette maison que Vasari

1. Fioraventi Martinelli. Roma ricercata nel suo sito. Venetia, 1660.
2. Collection de la Galerie des offices, n° 1315.

parle lorsqu'il dit : « *Rifondo ancora in Roma per defendersi dalle piene quando il Tevere ingrossa la casa sua in via Giulia.* » « Il renforça pour les défendre contre les débordements du Tibre les fondations de sa maison dans la via Giulia. » Ceci laisse bien entendre que tout le quartier était soumis aux fâcheuses conséquences



ROME. — Plan de la maison habitée par Antonio da San Gallo.

résultant des crues fréquentes du Tibre, et que, pour en préserver sa maison, San Gallo fit, en bon propriétaire et en architecte prudent, d'importants travaux de consolidation.

Située entre deux rues non parallèles, et limitée par

des murs mitoyens, cette maison avait une façade principale comportant cinq fenêtres. On y entrait par une porte communiquant avec un large corridor donnant sur un vestibule orné de niches où venait aboutir l'escalier. De ce vestibule on passait dans une cour dont les murs étaient également ornés de niches alternativement circulaires et carrées. Au fond de cette cour, s'élevait un portique, sorte de loggia ouverte par trois arcades, et tout autour, s'étendaient les pièces de service et les cuisines ; l'habitation proprement dite se trouvait au premier étage.

Comme on peut le voir par le plan que nous a laissé San Gallo, et que nous reproduisons ici, cette maison, tout en étant de dimension restreinte, ne laissait pas que d'offrir le confortable désirable pour une famille d'artiste, fût-elle, comme celle de San Gallo le devint par la suite, pourvue de larges moyens d'existence. Cependant, il arriva un moment où cette maison ne suffit plus à satisfaire les goûts de luxe de la belle et vaniteuse Isabella Deti, non plus que la magnificence dont San Gallo croyait devoir s'entourer: elle fut vendue.

Il est probable que c'est de cette propriété dont il est question dans un acte relevé aux archives de la ville de Rome par Bertolotti, et reproduit dans « *Il Buonarroti* », acte aux termes duquel, « le 17 janvier 1544, Maestro Antonio da San Gallo vend une maison à un Bartolomeo de Abe, pour le prix de 800 écus, avec cette clause assez particulière, que le vendeur se réserve

le droit de pouvoir habiter la maison pendant quatre années sans indemnité, et que, si passé ce délai, il voulait la racheter, il aurait à remettre à l'acquéreur évincé la somme de 400 écus.

La date de cette vente concorde parfaitement avec celle de l'acquisition du terrain destiné à l'édification d'un nouveau palais ; cependant sur le plan manuscrit, San Gallo indique que sa maison était située *in Banchi*, tandis que l'acte de vente porte que celle dont il est question était « sur le sol de S. Giacomo dei Incurabili ». Il ne faut pas trop s'arrêter à cette différence de désignation, car le terrain sur lequel la maison avait été construite pouvait fort bien avoir fait partie, et même faire encore partie, au moment, de la vente des biens appartenant à l'hôpital des Incurables ; les baux emphytéotiques étaient de coutume assez fréquente à cette époque.

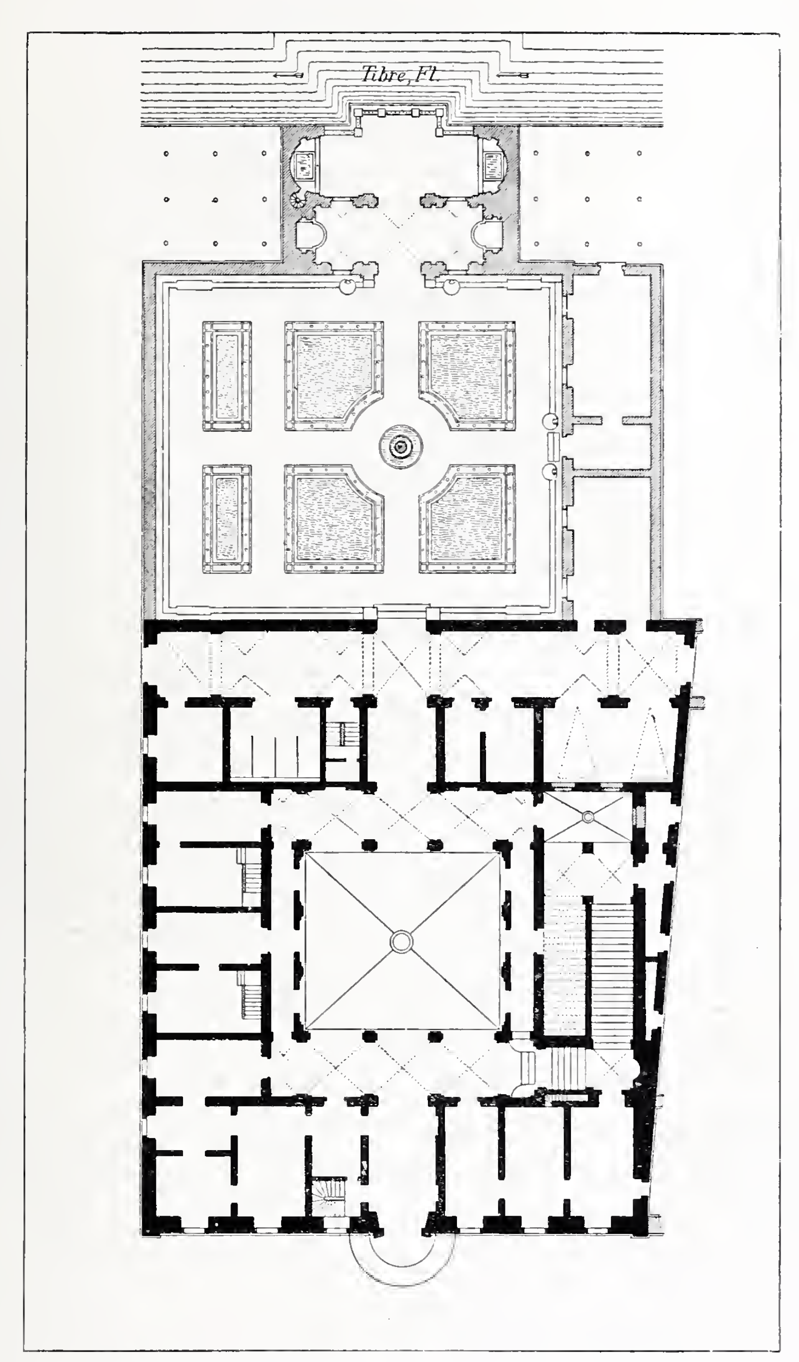
PALAIS SAN GALLO

En 1543, Antonio da San Gallo, dans tout l'éclat de sa splendeur, occupant à la cour des charges lucratives, jouissant auprès du pape Paul III d'un crédit que lui avaient valu ses talents et les services rendus, enclin par ses propres sentiments à satisfaire les goûts de luxe de sa femme, achetait un vaste terrain situé dans le voisinage de la maison qu'il habitait. Le terrain avait une façade principale en bordure de la via Giulia, était

limité latéralement par les petites rues Orbitelli et del Cefalo, et s'étendait par derrière jusqu'aux rives du Tibre. Sur cet emplacement, San Gallo se construisit un palais véritablement digne de loger un grand seigneur. L'éminent architecte pouvait ici déployer toutes les ressources de son art, aucune entrave ne venait limiter la réalisation de ses désirs, si ce n'est peut-être la dépense considérable à laquelle devait donner lieu cette construction.

Sans être classé parmi les plus importants de Rome, l'ancien palais San Gallo, aujourd'hui Sachetti, n'en est pas moins une demeure somptueuse, d'une habitation facile, d'un aspect noble et élégant, d'une architecture classique pleine de convenance. Certes, l'expérience acquise en construisant le superbe palais Farnèse n'a pas été inutile à l'architecte de celui de la via Giulia ; la même pensée apparaît dans les dispositions générales des deux édifices, quelques détails semblent même avoir été interprétés de la même façon ; loin d'en blâmer San Gallo nous ne pouvons que le féliciter d'avoir su approprier à sa demeure un plan qui avait déjà excité les éloges et reçu ailleurs l'approbation générale.

De la rue, en passant par une grande porte, on traverse un vestibule donnant dans une cour entourée de tous côtés de portiques ; trois grandes arcades retombant sur des piliers carrés limitent les galeries antérieures et postérieures, tandis que sur les côtés, les arcades sont fermées par des murs pleins percés de



ROME. — Palais San Gallo, aujourd'hui Sachetti. Plan général.

portes. L'escalier d'honneur, placé à droite du portique antérieur, est formé de deux paliers droits éclairés à mi-étage par une petite cour et débouche au premier étage dans une galerie sur laquelle s'ouvrent des salles de réception richement ornées de cheminées de marbre et de plafonds de bois sculpté. A la suite de la cour, un second passage voûté conduit au jardin terminé par une délicate et pittoresque loggia à trois arcades d'où la vue s'étend depuis les rives du fleuve jusque sur le verdoyant coteau du Janicule, et embrasse les immenses constructions de la cité Leonine. San Gallo, lorsqu'il jetait les fondations de son palais, pouvait jouir de ce merveilleux panorama, et, si le dôme de Saint-Pierre ne s'élançait pas encore dans l'espace avec la suprême majesté que l'on admire aujourd'hui, du moins, le grand architecte pouvait-il apercevoir les hauts piliers et les grands arcs qu'il avait contribué à élever et qu'il était en train de consolider. La loggia a été ajoutée au palais, après la mort de San Gallo, par son élève Nanni Bigio, architecte et sculpteur florentin ; le jardin s'étendait auparavant jusqu'aux bords du fleuve.

Telles sont les dispositions générales de ce palais, dispositions inspirées comme on peut s'en rendre compte par celles du palais Farnèse : entrée, cour, portique, escalier, salles et galeries du premier étage, passage et jardin, tout s'y retrouve harmonieusement combiné pour donner à l'ensemble un air de sobre grandeur en rapport avec la situation du fondateur.

La façade principale n'a subi aucune modification depuis sa création : c'est une belle ordonnance composée d'un rez-de-chaussée élévé de deux étages ; un gracieux balcon domine la porte d'entrée. Toutes les façades ont été construites en briques apparentes, les détails d'architecture, bandeaux, entourage des fenêtres et de la porte se détachent sur ce fond coloré, ce qui permet de bien apprécier la finesse des moulures, la netteté des profils, l'élégance des consoles. Une très remarquable corniche termine et couronne ces façades ; ses heureuses proportions, l'équilibre parfait de ses différentes parties, le juste rapport de sa masse avec les dimensions du palais, la richesse de son ornementation, composée de cannelures sur le larmier, de feuilles sur les modillons, de rosaces dans les intervalles, d'oves, de denticules, et de rais-de-cœur, feront reconnaître que San Gallo a dû déployer pour couronner son palais tous les soins et tout le talent dont pouvait être capable un artiste consommé, un maître faisant école. Le plaisir de se créer ainsi une belle demeure dut peut-être apporter quelques adoucissements aux amertumes que lui avait fait éprouver la préférence donnée, au palais Farnèse, à son concurrent et rival heureux Michel-Ange.

L'orgueilleux San Gallo, car il souffrait à peine d'être tutoyé en public par ses cousins, pouvait recevoir dans un si beau palais les dignitaires de la cour pontificale ainsi que les plus illustres artistes, et leur montrer la collection déjà nombreuse des beaux marbres



Palais San Gallo, aujourd'hui Sachetti.

antiques dont il avait orné ses salons et ses galeries.

Antonio ne jouit pas pendant longtemps de toutes ces splendeurs ; la mort le frappait en 1546, à peine trois années après la pose de la première pierre du palais, peut-être même avant que la construction ne fût entièrement achevée. Quatre années après la mort d'Antonio, son fils Orazio vendait le palais paternel et toutes les collections au cardinal de Saint-Vitale, Giovanni Ricci de Montepulciano.

Voici le texte de l'acte de vente relevé aux archives des marquis Ricci :

« *In Nomine Domini amen. die 23 Julii personaliter*
« *constitutus dominus Johannes de Cinccis de S. Casevano ducatus Florentiæ procurator ut asseruit domini*
« *Oratii filii quondam Antonii Sangalli dum viveret civis*
« *et architecti florentini, etc... sponte, etc... vendidit*
« *Romano et Illustrissimo domino Johanni Riccio de*
« *Montepolitiano tituli S. Vitalis Sanctæ ac Romanæ*
« *Ecclesiæ cardinali unum olim dicti dominis Antonis*
« *Sangalli et hodie dicti domini Oratii palatium sub*
« *proprietate capituli et canonicorum S. Pietri de Urbe*
« *et situm in urbe in strata Julia nuncupata cum quatuordecim apothecis subtus ac terreno seu casaleno*
« *recto juxta viam cum omnibus et singulis introitibus*
« *exitibus juribus... liberam... præterquam ab anno*

« *perpetuo censo scutarum 63 et bologn 75 solvendorum*
« *singulis annis capitulo et canonicis Ecclesiæ prædictæ*
« *S. Petri de Urbe, etc... Hanc autem venditionem ac*
« *supra et infrascripta fecit et facit dictus dominii*
« *Johannii, etc... pro prætio et prætii nomine scuta 3145,*
« *etc... Ego Thomas olim ser Nicolai ser Antonii Paren-*
« *tis civis ac notarius florentinus notarius.* »

A la suite de cet acte se trouve un inventaire des objets anciens trouvés dans le palais ; nous le reproduisons à titre de curieuse indication de la place qu'ils occupaient et du prix qu'ils valaient à cette époque :

46	Bustes en marbre dans différents endroits.	écus	46
11	Têtes en marbre posées sur des socles de noyer.	»	9
4	Têtes semblables.	»	4
2	Petites têtes sur les marches de la fenêtre.	»	2
1	Tête de Scipion en forme de médaillon. .	»	1
1	Petite figure de femme assise.	»	1
1	Tête plus grandes que nature.	»	1
1	Tête et buste d'un gladiateur.	»	1
7	Têtes plus grandes que nature.	»	7
2	Petits enfants sur la grande cheminée de la salle.	»	2
2	Petits enfants sur la cheminée de la chambre devant la galerie..	»	2

9	Statues dont 6 un peu plus grandes que nature.	»	9
4	Mascarons à suspendre sur les murs. . .	»	4
1	Tête colossale très grande à mettre dans le jardin.	»	2
1	Buste d'une figure très ancienne. . . .	»	1
20	Autres petites pièces en marbre.		
3	Pièces grandes en marbre.		
1	Colonne en marbre blanc.		
1	Colonne en marbre rouge.		
21	Pièces grandes mélangées.		
8	Pièces petites mélangées.		

Ainsi les richesses artistiques réunies par Antonio dans sa splendide demeure passèrent en même temps que son palais, construit avec tant d'amour, aux mains d'un propriétaire étranger ; et la fortune du plus illustre des San Gallo fut bientôt totalement dispersée[1].

Le palais San Gallo a été pendant longtemps habité par le cardinal Sachetti et devint la propriété de sa famille ; c'est sous ce nom qu'il est encore désigné à Rome aujourd'hui.

1. Tous les documents cités sont extraits du : *Nuovo documenti intorno all' architetto Antonio da San Gallo il Giovane ed alla sua famiglia per Bertololli* ; ils sont compris dans *Il Buonarroli di Benvenuto Gasparini continua per cura di Enrico Narduci,* série III, vol. IV, quaderno VII.

LE VÉLINO

MORT D'ANTONIO DA SAN GALLO (LE JEUNE)

Octobre 1546

L'œuvre dernière d'Antonio da San Gallo ne fut pas un travail d'architecte, ni même d'ingénieur militaire, mais un travail d'ingénieur hydraulicien, plus difficile encore à exécuter que celui auquel Léonard de Vinci avait attaché son nom en reliant Milan et Côsme au moyen du célèbre canal de la Martesana. Rien n'était étranger à ces vastes intelligences. La gloire qu'Antonio pouvait retirer de cette entreprise ne devait pas être grande, ce fut un véritable acte de dévouement de sa part que de s'en charger. Il est vrai que Paul III lui-même l'en avait sollicité et que San Gallo n'avait rien à refuser à ce souverain protecteur, mais, en cette circonstance, il paya de sa vie sa soumission aux désirs du Pontife.

Les habitants de Terni et de Narni avaient envoyé auprès du pape des ambassadeurs chargés de le prier de mettre un terme à leurs discussions toujours renaissantes à propos du règlement du régime des eaux du lac

Vélino; Paul III désigna pour le représenter l'évêque de Népi et Sutri, et Antonio da San Gallo.

La querelle était du reste fort ancienne. Près de trois siècles avant Jésus-Christ, Marcus Curius Dentatus avait dû, le premier, s'occuper de la question. Les crues du Vélino inondaient la plaine de Rieti placée sur le cours supérieur de la rivière et les habitants de cette ville voulaient faire creuser des canaux de dérivation; les habitants de Terni et de Narni, villes placées sur le cours inférieur, prétendaient s'opposer à l'exécution de travaux qui amenaient sur leur territoire des eaux inutiles, nuisibles même à leurs récoltes. Dentatus fit ouvrir à travers les rochers un large canal, détourna le cours du Vélino, construisit un puissant barrage en pierres de taille destiné à en régler le niveau, et les eaux, se précipitant par-dessus cet obstacle, vinrent tomber d'une hauteur de deux cents mètres, dans le lit de la Néra qui coulait dans la vallée inférieure. Ainsi fut créée une des plus belles cascades du monde.

Malgré cet immense travail, tout danger n'était pas conjuré et les mêmes causes durent reproduire souvent les mêmes effets; peut-être moins fréquemment et avec moins de violence, mais il est certain, d'après les termes d'un statut portant la date de 1349, que la Seigneurie de Rieti fut obligée de faire approfondir le lit du Vélino pour donner plus de débouché à ses eaux; et malgré cela la querelle entre les villes se renouvelait sans cesse.

Enfin le pape Paul III accepta d'être l'arbitre du différend : les commissaires quittèrent Rome, le 28 mars 1545, et arrivèrent bientôt à Rieti. Après examen, il fut jugé nécessaire de creuser des canaux de dérivation ; San Gallo prit la haute direction du travail, et, en l'honneur du pape, on donna à ces canaux le nom de *Cava Paolina*.

Antonio voulut déployer une grande activité sur ce nouveau chantier ; mais il faut reconnaître qu'il fut peu secondé par la bonne volonté des ouvriers, car, dans deux lettres datées de Pedeluco, village situé sur les bords du Vélino, et adressées aux « *Magnifici Signori della Magnifica citta di Rieti* », il se plaint, dans la première, que les charpentiers se sont mutinés et ne font rien, en disant qu'ils veulent de l'argent (les grèves étaient déjà en honneur paraît-il à cette époque). Mais en homme d'énergie qu'il était, San Gallo menace de leur faire donner deux « traits de corde » *doi tratti di corda,* et prévient qu'il a déjà fait dresser le mât qui doit servir à cette opération. Peut-être le mât servait-il à attacher le coupable auquel les traits de corde étaient destinés, nous avouons ne pas être très exactement renseignés à cet égard. Dans cette même lettre Antonio demande six cents ouvriers et six conducteurs (*soprastanti*), et se plaint de n'en avoir pas reçu le nombre indiqué ; en outre, il réclame des planches, des clous ; pour lui, un bon lit à la place du simple matelas que l'on a mis à sa disposition, du bon pain, surtout pour

lui, *maxime per me*, enfin de la viande, car ici il n'y a rien.

Tout était donc à organiser, et l'installation de l'ingénieur en chef était des plus rudimentaires. Dans la seconde lettre, datée du 20 décembre de la même année 1545, il remercie des choses qu'on lui a envoyées, raconte les punitions qu'il a infligées aux hommes qui ne se sont pas présentés au travail, et demande instamment qu'on lui fasse venir vingt tailleurs de pierres, parce que, dans les fouilles, on trouve de la pierre dure comme du travertin[1].

Ainsi, ces travaux de refouillement et d'excavation étaient difficiles, pénibles, répugnaient aux ouvriers qu'il fallait châtier pour obtenir leur présence sur le chantier. Ces débuts n'étaient pas encourageants; malgré cela, Antonio ne quitte la place qu'après avoir tout mis en marche. Alors il revient à Rome, et c'est de Rome qu'il écrit au duc de Florence, Cosme Ier, le 22 mars 1546, la lettre suivante que nous croyons nécessaire de reproduire en entier et littéralement traduite.

« Mon cher et très illustre seigneur, bonne santé!

« Ayant entendu dire que votre excellence veut faire

1. Ces deux lettres de San Gallo sont extraites d'une Revue d'art et de littérature *L'Umbria*, publiée à Pérouse par les soins de M. Alessandro Ballucci, année 1900.

« des fontaines pour remplacer celles de Castello, et « puisque, ici, on en a fait plusieurs ressemblant à cer- « taines qui sont voisines d'une ancienne villa qui « appartient à Valpischo et qui sont ornées avec des « *tarteri* (tartres, pétrifications) semblables à des gla- « çons qui se forment dans les chutes d'eau et surtout « au Teverone et les plus jolies à la chute de l'eau du « lac Vélino, laquelle eau est plus grande de moitié que « l'Arno et tombe d'une hauteur dépassant celle de la « coupole de Florence, dans une localité dite la Mar- « mora ou la Murmura, ainsi appelée à cause du grand « bruit que fait l'eau en tombant ; et dans cette eau se « forment ces glaçons de pierre dont vous pourrez « vous rendre compte en examinant ceux-ci que j'en- « voie à votre excellence ; ce sont ceux au sujet des- « quels Pline dit qu'ils ne croissent pas mais se for- « ment naturellement de haut en bas. Ayant été sur les « lieux occupé à faire abaisser le susdit lac qui inonde « les campagnes de Rieti, de Cantalici, de Cutiliano et « de Pedeluco, et ayant trouvé ces matériaux, je vous « en ai envoyé une charge dans des bannes et un « panier, et si cela satisfait votre excellence, dites à « l'homme que je vous envoie qui est celui qui fait « mes affaires à Florence et qui s'appelle Berto, sculp- « teur, et qui habite chez *Francesco dassangallo* (sic) « mon cousin et je pourrai en envoyer la quantité que « votre excellence voudra parce que je dois retourner « promptement car on travaille encore à abaisser le

« susdit lac et à votre excellence de nouveau je me
« recommande

« de Rome, ce jour 22 mars 1546,

« Serviteur de votre excellence »

ANTONIO SANGALLO [1].

Il résulte de cette lettre que le phénomène de la pétrification des eaux commençait déjà à fournir un motif de décoration pour les fontaines ou les grottes dont les Romains ornaient les jardins de leurs villas. On se servait alors de pétrifications naturelles, mais cette mode s'étant plus tard généralisée, les architectes imitèrent avec des pierres sculptées les stalactites et les stalagmites formés par la nature, et, en poussèrent l'abus jusqu'à en couvrir toutes les surfaces, non seulement celles des grottes dans lesquelles ils faisaient jaillir les eaux, mais bientôt celles des motifs d'architecture qui donnaient à l'extérieur de ces fontaines un caractère monumental.

Ce qui, dans cette lettre, a une relation plus directe avec le sujet que nous traitons, c'est que San Gallo indique le but et la nature des travaux qu'il faisait exécuter sur les bords du Vélino et qu'il fait prévoir son prochain retour à Rieti pour les surveiller.

L'on ne sait pas exactement à quelle époque eut

1. Gaye, vol. II, fil 52. Aut. Mediceo Cartegio di Cosimo Ier.

lieu ce retour, mais Antonio dut passer une grande partie de l'été sur ces chantiers d'où se dégageaient, sous les rayons ardents du soleil, des émanations pestilentielles; déjà affaibli par diverses causes étrangères à ces travaux, l'illustre architecte ne tarda pas à être atteint de fièvres pernicieuses auxquelles il succomba en peu de jours.

On peut attribuer l'état de faiblesse dans lequel se serait alors trouvé San Gallo à d'amers déboires, peut-être à de violents chagrins domestiques; quelques historiens vont jusqu'à accuser sa femme de s'être servie du poison pour hâter la fin de son existence. Il faut accueillir cette dernière accusation au moins avec une extrême réserve, la fièvre paludéenne pouvait suffire seule à cette tâche.

Antonio da San Gallo mourut à Terni, et son corps fut transporté à Rome. On lui fit de pompeuses funérailles; non seulement tous les artistes présents à Rome voulurent accompagner jusqu'à sa dernière demeure celui qui les avait protégés, qui avait été leur collaborateur ou leur ami, mais la cour pontificale se joignit au cortège pour honorer dans la personne du grand architecte l'ami du pape et l'auteur de tant de chefs-d'œuvre.

Le titre d'architecte en chef de Saint-Pierre, dont Antonio remplissait encore les fonctions au moment de sa mort, lui valut l'honneur d'être déposé par les intendants de la basilique dans un caveau situé auprès de la

chapelle Sixtine. L'épitaphe suivante fut gravée sur sa tombe :

> *Antonio Sancti Galli Florentino, urbe*
> *muniendâ ac publ. operibus præcipueque*
> *D. Petri templo ornam. architectorum*
> *facile principi, dum Velini locus*
> *emissionem parat. Paulo. pont. max.*
> *auctore Interamne intempestive extincto.*
> *Isabella Deta uxor moestis. posuit*
> MDXLVI. *iij calend. Octobris.*

Les restes d'Antonio da San Gallo (le jeune) furent, après la mort de son frère Battista, transportés dans un tombeau de famille déjà occupé par leur mère Smeralda, femme de Bartolomeo Coroliani, et situé dans l'église de Saint-Jean des Florentins.

Antonio da San Gallo fut quelques années après sa mort, l'objet d'un bien délicat hommage de la part de ses concitoyens. A l'occasion des fêtes données pour le mariage de François de Médicis et de Jeanne d'Autriche fille naturelle de Charles Quint en 1565, la porte *al Prato*, par laquelle les nouveaux époux devaient faire leur entrée à Florence, comportait dans sa décoration un grand tableau représentant Michel-Ange faisant admirer le cortège de la princesse aux plus glorieux artistes florentins de cette époque ; parmi les peintres

on voyait Léonard de Vinci, Andrea del Sarto, le Pontorno, le Rosso, et Perino del Vaga; du côté des architectes San Gallo était seul comme s'il eût été impossible de lui trouver un rival digne de lui être comparé.

CERTIFICAT DE DÉCÈS D'ANTONIO DA SAN GALLO

Testor ego infrascriptus Sacrosanctae Patriarch. Basilicae Principis Apostolorum de Urbe clericus beneficiatus et subarchivista, qualiter in libro I mortuorum in archivio ejusdem basilicae existen. fol. 33 inter cetera reperitur ut infra, videlicet :

Die 3 augusti MDXLVI = 1546 Domenica 3 detto morse Mo. Antonio da San Gallo architetto della S. D. N. S., sotterrato in S. Petro, per il deposito niente, torcie vinti tre ebbe M. Benedetto.

B. EGIUS, m. p.

Archives de la Basilique de Saint-Pierre.

ANTONIO DA SAN GALLO

(LE JEUNE)

SA VIE PRIVÉE — SA FAMILLE

La vie privée d'Antonio da San Gallo avait été traversée par de nombreux soucis domestiques provenant, en grande partie, de son caractère difficile, et surtout, du mariage qu'il avait cru devoir faire malgré les conseils de ses parents. Vasari, dans la première édition de son livre, parue immédiatement après la mort de San Gallo, a donné à cet égard des détails bien intéressants et des appréciations que nous devons croire exactes, car il avait beaucoup connu Antonio, était resté en grande intimité avec tous les membres de la famille habitant Florence, et, des assertions erronées ou des appréciations fausses, eussent été trop facilement relevées. Cette partie du texte de Vasari, omis dans sa seconde édition, sans doute par égard pour les nombreux parents d'Antonio encore vivants, n'a jamais été reproduit dans les éditions suivantes, mais Milanesi l'a fait insérer dans la dernière dont il s'est fait le docte commentateur. Nous le traduisons ici fidèlement, car il jette

sur l'existence du grand architecte une vive lumière qui permet d'en apprécier le caractère très particulier.

Après avoir achevé les fortifications de Parme et de Plaisance, en collaboration avec plusieurs de ses confrères, San Gallo partit seul pour revenir à Rome en passant par Florence. Ce voyage eut lieu dans le courant de l'année 1526 ; Antonio avait alors quarante et un ans. « Antonio se promenant un jour dans les rues, selon l'usage de ceux qui reviennent dans leur patrie, rencontra une jeune fille de la famille des Deti dont la beauté était frappante, et, soudain, fut ardemment épris de ses charmes. Ayant demandé qui elle était et quels étaient ses parents, il résolut de l'épouser malgré son âge et la modestie de sa propre condition, sans avoir égard à l'infériorité dans laquelle il placerait sa maison par suite de ce mariage et le désordre qui en résulterait, non seulement pour ses parents, mais pour lui-même, ce qui était bien plus important. Ceux-ci cherchèrent à le détourner de ce projet en lui disant que ce mariage ne pouvait lui convenir en aucune façon, qu'il était contraire à ses intérêts et à la volonté de son père. Mais l'amour qui le dominait, le dépit et les difficultés qu'il avait à surmonter, enflammèrent si bien son désir qu'à la fin il parvint à épouser la fille des Deti. Antonio était naturellement obstiné et cruel, même envers ses parents ; son mauvais caractère rendit son père fort malheureux et lui occasionna de perpétuels désespoirs qui, ajoutés à l'état d'abandon auquel sa vieillesse était

réduite, hâtèrent certainement sa mort. La femme d'Antonio était si hautaine et si superbe qu'elle se livrait à des dépenses désordonnées, non comme une femme d'architecte, mais comme aurait pu le faire une grande dame très riche, de telle sorte que tout ce qu'Antonio gagnait, et il gagnait beaucoup alors, ne suffisait pas à défrayer son faste et sa magnificence. Elle fut cause du départ de sa belle-mère qui quitta la maison et mourut de misère : jamais elle ne traita avec bienveillance aucun parent de son mari, toujours prête à exalter sa famille et à humilier les autres. Battista, frère d'Antonio, homme ingénieux, bien doué par la nature, de bonnes mœurs, ne cessa pas pour cela d'honorer et de servir son frère en toute occasion et avec empressement, mais ce fut en vain : Antonio ne lui donna jamais aucun témoignage de bienveillance même après sa mort. » Milanesi ajoute que la veuve se remaria bientôt puisqu'en 1548 elle était déjà la femme de Giuliano ou Giulio di Giovanni Romei de Castiglione, florentin, et qu'à cette époque elle fut gravement tourmentée à l'occasion de l'héritage de son premier mari.

Les appréciations de Vasari, bien qu'elles nous puissent paraître déjà assez sévères, ne sont pas suffisantes pour qualifier la conduite de la femme d'Antonio. Mariée en 1526, elle habita d'abord Florence avec son mari et c'est vraisemblablement à cette occasion qu'il se fit construire, ou se construisit lui-même, une maison particulière dans cette ville. Le genre d'existence

que menait le ménage devait être cependant assez modeste à cette époque : il devint déjà plus dispendieux dans la première maison de la rue Giulia qu'Antonio vint habiter à son retour à Rome; mais après la construction du splendide palais si bien approprié à une vie fastueuse, le luxe déployé ne connut plus de bornes et c'est alors que, malgré les bénéfices considérables provenant de ses importants travaux et des situations que lui avait octroyés le pape, toutes les ressources d'Antonio passaient à subvenir aux coûteuses fantaisies de sa femme. On a retrouvé une note très curieuse où sont relevées les fournitures faites pendant la seule année 1544 pour la toilette de la femme d'Antonio ; elle s'élevait à la somme considérable pour l'époque de 175 ducats d'or (environ 10 000 francs de notre monnaie) : « Du 20 Mars 1544. Note d'une liste de robes vendues à M. Antonio da San Gallo : une robe de velours noir, 32 ducats ; une robe de taffetas cramoisi, 12 ; une robe damassée, 6 ; une robe de drap violet, 7 ; une robe semblable, 20 ; une *sbernia* rouge, 8 ; une autre, 10 ; une robe d'étamine rouge, 5 ; une robe d'*armerino,* 15 ; une robe de satin noir, 26 ; une robe de satin jaune, 27. » Cette note est revêtue comme acceptation de la signature d'Antonio[1].

Si l'on juge du reste par ce que coûtait la toilette de

1. A. Bertolotti, Nuovi documenti intorno Antonio Sangallo. La Sbernia était un capuchon tombant sur les épaules, employé par les femmes pour aller à l'église ou sortir la nuit.

la maîtresse de la maison, on peut se rendre compte des sommes considérables qu'exigeait un tel train.

Néanmoins, si Isabella Deti s'était contentée d'user de l'ascendant qu'elle avait pris sur son mari pour dissiper sa fortune en luxueuses dépenses, il ne faudrait pas se montrer trop sévère envers une femme belle, coquette, adulée, occupant une situation distinguée au milieu de la cour élégante et fastueuse de Paul III, et voulant paraître l'égale des plus admirées; mais les documents recueillis par Bertolotti vont nous la montrer sous un jour vraiment détestable : infidèle épouse, peut-être même criminelle, et mauvaise mère; aussi, s'insurge-t-il avec violence contre le qualificatif d'*uxor moestissima* donné à Isabella Deti dans l'épitaphe du tombeau de son mari.

Voici d'abord une lettre écrite par Francesco Borghino, père de la femme d'Orazio, fils d'Antonio et d'Isabella Deti, et adressée à Franzino, gouverneur de Rome. Dans cette lettre, datée de Florence le 15 février 1549, c'est-à-dire deux ans et demi après la mort d'Antonio, Borgino informe le gouverneur : qu'Isabella s'était emparée d'une somme de 10 000 écus devant régulièrement revenir à Orazio et qu'elle s'est servie d'un acte falsifié pour s'en faire attribuer 3 000 autres, mais que cet acte aurait été reconnu faux par son propre frère Marcantonio Deti; que, en conséquence, Isabella a été arrêtée ainsi que son mari Giulio, soupçonné comme elle d'avoir empoisonné son premier mari Antonio.

Une seconde lettre contenant les mêmes informations était écrite le même jour par la Balia de Florence au gouverneur de Rome. On l'informait qu'on avait découvert la fausseté de la donation qu'Isabella prétendait avoir été faite en sa faveur par son mari Antonio da San Gallo, et l'on ajoutait ce mot effrayant, en le soulignant : *causa mortis* (ce qui fut cause de sa mort). On avertissait le gouverneur qu'Isabella était en prison à Castiglione et que son second mari, Giulio, était également retenu prisonnier à Florence ; on conseillait au gouverneur de faire arrêter le notaire Giovanni Francesco Tasca qui avait rédigé la donation fausse avant qu'il puisse s'enfuir.

Le poignard, le poison, tous les moyens violents de se défaire de quiconque venait à gêner, surtout d'un parent proche, étaient encore fort employés dans les familles italiennes du XVIe siècle ; celle des Médicis en offre à elle seule de terribles exemples. Il ne faut donc pas s'étonner de ce que la découverte de la falsification de l'acte de donation fit immédiatement naître dans les esprits la pensée d'un meurtre ; d'autant plus que personne n'ignorait à Florence et à Rome que Giulio Romei était depuis plusieurs années l'amant d'Isabella. Cependant, ces présomptions, quelque plausibles qu'elles puissent paraître, sont loin d'être des preuves, et nous ne pouvons consentir à suivre Bertolotti dans l'accusation criminelle qu'il porte contre Isabella. Femme acariâtre, volontaire, altière, dépensière et infidèle, et non

pas *uxor moestis* comme elle le fit graver sur la tombe de son mari, sa mémoire nous semble suffisamment chargée pour que nous puissions nous rendre compte des tourments dont fut assailli le malheureux Antonio à la fin de sa vie.

Du mariage d'Antonio da San Gallo et d'Isabella Deti, il était né deux enfants ; une fille Giulia et un fils Orazio. Giulia, née en 1527, avait été tenue sur les fonts baptismaux par le cardinal Alexandre Farnèse en reconnaissance des services que lui rendait San Gallo ; Farnèse, devenu le pape Paul III, avait, paraît-il, l'intention de faire entrer sa filleule en religion, mais ce projet n'eut pas de suite et Giulia épousa, le 12 décembre 1541, Giovanni Battista Grillandai, marchand florentin, en lui apportant une dot de 750 écus fournie par son père [1].

Orazio, né en 1528, avait dix-huit ans à la mort de son père, était par conséquent encore mineur, et donnait, par un acte en date du 9 juillet 1548, sa procuration à son parent Alberto Angelo Francesco da San Gallo, qu'il ne faut pas confondre avec le sculpteur florentin Francesco le fils de Giuliano da San Gallo. Cet Alberto Francesco avait du reste été chargé de gérer les affaires d'Antonio trop occupé pour pouvoir les suivre et les surveiller lui-même.

Elevé chez ses parents, au milieu des artistes et des

1. Ronchini, Atti e memoria della R. Deputatione di Storia patria, vol. I, 1864.

amateurs distingués dont San Gallo aimait à s'entourer, Orazio aurait dû, comme son père, devenir un homme de mérite, mais le luxe de la maison, la fortune qu'il se croyait en droit d'espérer l'avaient sans doute détourné de la pensée de se créer une carrière ; ses aptitudes et ses sentiments personnels ne l'entraînaient pas du côté des beaux arts ; aussi, l'héritage d'Antonio fut-il entre ses mains promptement dissipé.

Déjà le 21 juin 1549 Orazio vendait au pape Paul III quelques-uns des antiques réunis par son père dans le palais de la via Giulia, entre autres une tête de femme, une partie d'une statue colossale avec la tête, et deux morceaux d'une grande tête, le tout pour la somme de 19 écus 80[1]. Peu de temps après il vendait le palais lui-même au cardinal de Saint-Vitale, Giovanni Ricci. La date de la mort d'Orazio n'est pas connue, mais on sait qu'il vivait encore et habitait Florence en 1568, puisque, le 11 décembre de cette même année, il donnait reçu, chez un notaire de cette ville, d'une somme de dix écus, et que le jour suivant, il empruntait, par-devant le même notaire, soixante-dix écus en or à un de ses parents, Leonardo de Rossi de Florence, qui avait épousé une nièce de Battista da San Gallo, son oncle[2].

Orazio avait épousé Argentina, fille de Filippo Borgini, secrétaire du duc de Toscane. De ce mariage était

1. Bertolotti, État des dépenses du pape Paul III.
2. Tous ces actes ont été intégralement reproduits par Bertolotti dans les *Nuovi Documenti*, etc., déjà cités.

né, en 1551, si l'on se reporte à l'arbre généalogique dressé par Milanesi, un fils, nommé Antonio comme son grand-père. Ce fils aurait exercé, toujours d'après Milanesi, la profession de mosaïste ou tailleur de pierres dures, tandis que Ravioli dans ses Notizie le donne comme un écrivain passant son temps à recueillir et à copier des documents historiques. En tous cas, il vécut fort misérablement, vendit en 1574, au grand-duc François de Médicis, la collection des dessins de tous les artistes de sa famille, et mourut en 1636, le dernier héritier direct de la race illustre des San Gallo, alors bien dégénérée.

DESSINS D'ANTONIO DA SAN GALLO

(LE JEUNE)

Pour se rendre un compte exact de la prodigieuse activité d'Antonio da San Gallo, le jeune, de la tâche immense qu'il a accomplie, il faut se reporter au *Commentario* écrit par Milanesi à la suite de la biographie de cet architecte dans l'édition de Vasari donnée par Sassoni en 1880. C'est une longue liste, dressée avec une conscience absolue, de tous les dessins, de toutes les notes, de tous les papiers d'Antonio le jeune conservés dans la grande collection de la Galerie des Offices à Florence. En la parcourant on est véritablement confondu de cette abondance de documents de toute sorte, dénotant chez leur auteur une facilité merveilleuse de composition et de reproduction, se rattachant à tous les sujets : études des monuments antiques, dessins des monuments modernes, esquisses, plans, projets, sans compter tout ce qui est relatif aux édifices construits par lui. Si l'on ajoute à cette nomenclature déjà considérable une quantité de dessins techniques concernant la mécanique, la statique et l'hydraulique, on n'en atteint

pas encore la fin, car les travaux de génie militaire n'y sont pas représentés ; or, les plans de fortifications, forteresse, citadelle, boulevard, ainsi que les détails concernant le siège ou la défense des places fortes sont extrêmement nombreux. On peut dire que toute création quelconque, de quelque nature ou de quelque genre qu'elle fût, susceptible de mettre en œuvre des matériaux de construstion bois, pierre, marbre ou terre, lui était familière et rentrait dans le vaste domaine de son génie inventif.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES TRAVAUX EXÉCUTÉS PAR

ANTONIO DA SAN GALLO (LE JEUNE)

PONTIFICAT DE JULES II

1503 — 1513.

Rome. —	Travaux divers au château Saint-Ange sous la direction de Bramante.	1504 — 1507
—	Église de Notre-Dame de Lorette.	1507 — 1592
—	Palais Farnèse.	1513* — 1589

PONTIFICAT DE LÉON X

1513 — 1521.

Civita-Vecchia. —	Citadelle et fortifications.	1515 — 1522
Rome. —	Palais Baldassini (Palma).	1515*
Caprarole. —	Forteresse.	1515*
Gradoli. —	Palais Farnèse.	1515*
Capo di Monte. —	Fortifications.	1515*
Rome. —	Palais Regis, Farnesina de' Baullari. . . .	1515* — 1523
—	Basilique de Saint-Pierre.	1516 — 1546
—	Villa Madame.	1516* — 1523

Amelia. — Palais.	1517*	
Viterbe. — Église de N.-D. della Quercia..	1518	
Rome. — Église de Saint-Jean des Florentins. . . .	1519	— 1546
Montefiascone. — Fortifications et Temples.	1519	
Rome. — Église de Saint-Jean des Espagnols. . . .	1520*	
— Edicola di Ponte.	1520*	
— Palais di Monte..	1520*	
— Vatican. Restauration des Loges.	1520	
Tolentino. — Palais.	1521*	

PONTIFICAT D'ADRIEN VI

1521 — 1523.

PONTIFICAT DE CLÉMENT VII

1523 — 1534.

Rome. — Église de Saint-Jacques des Incurables. . .	1523	
— Palais de la Zecca..	1523*	
Parme et Plaisance. — Fortifications.	1525	
Rome. — Palais Cervia.	1525*	
— Église de N.-D. di Monserrato.	1525*	
Florence. — Casa mia..	1526	
— Palais Valori, Pucci, Altoviti.	1526	
Lorette. — Basilique. Palais apostolique..	1526	— 1537
Rome. — Château Saint-Ange.	1527	
Foligno. — Chapelle du Saint-Sacrement.	1527	
Orvieto. — Puits Saint-Patrice. Chapelle..	1528	
Rome. — Chapelle du cardinal Cesi..	1529	
Florence. — Citadelle del Basso.	1530	— 1537
Mont-Cassin. — Tombeau de Pierre de Médicis.. . .	1532	— 1559
Ancône. — Fortifications.	1532	— 1560

PONTIFICAT DE PAUL III

1534 — 1549.

Castro. — Palais, Citadelle, Église..	1534	— 1542
Rome. — Entrée triomphale de Charles-Quint. . . .	1536	
— Tombeaux des papes Léon X et Clément VIII.	1536	
Ascoli. — Fortifications.	1537	
Népi. — Citadelle.	1537	
Rome. — Fortifications. Bastion et porte du Saint-Esprit.	1537	— 1545
— Église du Saint-Esprit.	1538	
— Vatican. Salle Royale, Chapelle Pauline.. .	1541	
Pérouse. — Citadelle, Église Sant' Angelo.	1540	— 1546
Rome. — Palais San Gallo (Sachetti).	1543	
Riéti. — Rectification du cours du Velino.	1545	— 1546

Nota. — Les dates marquées d'un astérisque ont été données aussi approximativement que possible.

TABLE DES MATIÈRES

SECOND VOLUME

INTRODUCTION

ÉTAT DE LA VILLE DE ROME ET DE LA SOCIÉTÉ ROMAINE AU COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

	Pages.
Jules II, Léon X, Clément VII.	1
Paul III, Farnèse..	28
Antonio da San Gallo (le Jeune).	33
Rome. — Premiers travaux.	39
— Église de Santa Maria da Loreto.	48
— Palais Farnèse.	67
Civita-Vecchia. — Forteresse.	103
— Enceinte fortifiée.	110
Caprarole. — Forteresse.	113
Rome. — Basilique de Saint-Pierre. 1re période..	117
— — 2e période..	122
— — 3e période..	126
— — 4e période..	128
Viterbe. — Église de Santa Maria della Quercia.	139
Rome. — Palais Palma (Baldassini).	145
— Palais de la Zecca ou Banco di San Spirito.	150
— Palais Cervia.	154

Pages.

Rome. — Palais pour Raphaël via Giulia. 157
— Église de Saint-Jean des Florentins. 161
— Palais Regis ou La Farnesina de' Baullari. 169
— Église de Saint-Jacques des Espagnols. Chapelle du cardinal Alborenze. 193
— Palais du Vatican. Restauration des Loges. 197
— Villa Madame. 203
— Église de Saint-Jacques des Incurables. 225
Florence. — Casa mia. 231
— Palais Valori aujourd'hui Altoviti.. 232
— Palais Pucci. 235
Lorette. — Basilique. 239
— Palais Apostolique. 247
Foligno. — Chapelle du Saint-Sacrement.. 252
Orvieto. — Le Puits de Saint-Patrice. 255
— Chapelle de l'Adoration des Mages. 262
Rome. — Chapelle du cardinal Cesi dans l'église de Santa Maria della Pace. 269
Mont-Cassin. — Tombeau de Pierre de Médicis. 277
Montefiascone. — Travaux de fortification. 290
Parme et Plaisance. — 291
Ancône. — 294
Nepi. — 295
Rome. — Château Saint-Ange. 297
Florence. — Citadelle del Basso 299
Castro. — Fortifications, Palais, Église. 305
Rome. — Tombeaux des Papes Léon X et Clément VII. . . . 311
— Entrée triomphale de Charles-Quint. 321
Travaux divers. — 1° Palais Centelli à Rome; 2° Palais à Gradoli; 3° Fortifications de Capo di Monte; 4° Palais à Amelia; 5° Palais di Monte à Rome; 6° Palais à Tolentino; 7° Église de S. M. di Monserrato à Rome; 8° Casa Marano à Rome; 9° Edicola di Ponte à Rome; 10° Fortifications d'Ascoli. 325

Pages.

ROME. — Fortifications. 335
— Porte San Spirito. 349
— Église du Saint-Esprit. 355
— Chapelle Pauline. Salle Royale. 361
PÉROUSE. — Citadelle. Église Sant' Angelo. 373
ROME. — Habitation d'Antonio da San Gallo.. 385
— Palais San Gallo, aujourd'hui Sachetti. 389
LE VELINO. — Mort d'Antonio da San Gallo (le Jeune).. . . . 401
— Antonio da San Gallo (le Jeune), sa vie privée, sa famille. 411
— Les dessins d'Antonio da San Gallo (le Jeune). . 421

FIN DE LA TABLE DU SECOND VOLUME

TABLE DES PLANCHES ET DES DESSINS

SECOND VOLUME

GRANDE LOGGIA DE LA VILLA MADAME

Pages.

ROME. — Église de Notre-Dame de Lorette. Plan. 49

— Église N.-D. de Lorette, d'après une ancienne gravure, nº 1. 51

— Église N.-D. de Lorette, d'après une ancienne gravure, nº 2. 55

— Église N.-D. de Lorette. Intérieur.. 59

— Église N.-D. de Lorette. Esquisse d'un projet par Ant. San Gallo.. 63

— Palais Farnèse. Plan général. 73

— Palais Farnèse. Façade principale.. 77

— Palais Farnèse. Grande cour. 83

— Palais Farnèse. Portique de la cour. 89

— Palais Farnèse. Plafond du grand salon.. 93

— Palais Farnèse. Entablement projeté par San Gallo. . 97

— Palais Farnèse. Façade postérieure. 99

CIVITA-VECCHIA. — Vue du port et de la forteresse, d'après une ancienne gravure. 107

CAPRAROLE. — Plan de la forteresse et du Palais.. 115

ROME. — Basilique de Saint-Pierre. Deux variantes du plan projeté par Ant. da San Gallo. 129

Pages.

ROME. — Basilique de Saint-Pierre, d'après une ancienne gravure. 135
— Palais Baldassini (Palma). Vue perspective de la cour. 149
— Banque du Saint-Esprit, Zecca. 151
— Restes du Palais Cervia. 155
— Plan d'un palais pour Raphaël. 159
— Église de Saint-Jean des Florentins. Plan. 165
— Église de Saint-Jean des Florentins. Intérieur. . . . 167
— Palais Regis, Farnesina de' Baullari. Plan. 171
— Palais Regis, Farnesina de' Baullari. Façade côté de la cour. 179
— Palais Regis, Farnesina de' Baullari. Coupe générale intérieure.. 186
— Palais Regis, Farnesina de' Baullari. Entablement général. 189
— Palais Regis, Farnesina de' Baullari. Entablement premier étage. 190
— Église de Saint-Jacques des Espagnols. Plan de la chapelle. 194
— Église de Saint-Jacques des Espagnols. Élévation de la chapelle. 195
— Le Vatican. Galerie des Loges, Cour San Damaso. . 199
— Villa Madame. Plan général par Ant. da San Gallo. . 207
— Villa Madame. Façade de la grande Loggia.. . . . 217
— Église de San Giacomo in Augusta. Plan. 226
— Église de San Giacomo in Augusta. Intérieur. . . . 227
LORETTE. — Basilique. Plan. 241
— Basilique. Façade d'après un projet de Bramante. . 243
— Palais apostolique. Grand portique de la cour. . . 249
ORVIETO. — Le Puits de San Patrizio. Coupe et plan. 257
— Le Puits de San Patrizio. Vue générale. 263
— Cathédrale. Chapelle de l'Adoration des Mages. . . 265
ROME. — Église de S. M. della Pace. Chapelle Cesi. 273
MONT-CASSIN. — Plan de l'église et de la chapelle Médicis. . . 279
— Tombeau de Pierre de Médicis. 283

	Pages.
FLORENCE. — Forteresse del Basso. Vue d'ensemble.	301
— Forteresse del Basso. Bastion de la porte d'entrée.	303
CASTRO. — Église de Saint-François. Plan.	307
ROME. — Église de S. M. sur Minerve. Tombeau du pape Léon X.	313
— Église de S. M. sur Minerve. Tombeau du pape Clément VII.	316
— Fortifications. Bastion de San Gallo.	337
— Fortifications. Bastion de San Gallo.	343
— Fortifications. Porte et bastion du Saint-Esprit.. . .	347
— Fortifications. Porte du Saint-Esprit, projet.. . . .	353
— Église du Saint-Esprit. Plan.	357
— Vatican. Salle Royale, plafond..	363
— Vatican. Chapelle Pauline.	367
PÉROUSE. — Forteresse de Paul III. Ancien arc de Mars. . . .	379
ROME. — Maison habitée par Ant. da San Gallo. Plan. . . .	387
— Palais San Gallo (Sachetti). Plan général.	391
— Palais San Gallo (Sachetti). Façade.	395

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.

